copertei ..

nicolae manolescu

sadoveanu sau utopia

cărţi

ESEU

BIBLIOTECA PENTRU TOŢI • 1993
EDITURA MINERVA • BUCUREŞTI

NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

BIBLIOTECA JUD. BRAŞOV
Inv. nr. 629.001

Născut la 27 noiembrie 1939, Ia Rm. Vâlcea, din părinţi profesori. A urmat şcoala la Sibiu şi la *Rm.* Vâlcea. Absolvent în *1962* al Facultăţii de Filologie, t'niversitatea Bucureşti, după un an (1938 —195j) de exmatriculare, pentru motive de ,,dosar". Doctor în litere (197-4). Cariera universitara: din 1990, prrfesor la catedra de istorie a literaturii române, Facultatea de Litere, Bucureşti.

Debut publicistic: *Viaţa românească,* nr. 7, 1961. Debut editorial: *Literatura rămână de azi* (în colaborare cu I). Micii), Ed. Tineretului, 1965. A publicat în *Contemporanii/* (1962—1972) şi în *România literară* (1972—1992) cronici literare săptămînale, neadunate .vreodată în volum. A colaborat la majoritatea revistelor culturale. Din 196.1, membru al T^{T}niunii Scriitorilor din România.

A tipărit următoarefe volume: *Lecturi infidele,* 1966; *Metamorfozele poeziei,* 1968; *Contradicţia lui fl'aicrescu,* 1970 (ed. a Il-a, 1973); *Teme* (şapte volume între 1971 şi I98S); *Sadoveanii sau utopia cărţii,* 1976; *Introducere în opera iui Odobescu,* 1976; *Arca lui Noe, 3* voi., 1980—198.3 (ediţia a Il-a, 1991); *Istoria critică a literaturii romîne,* voi. l, 1990; *Dreptul la nonnalitate. Eiscunul politic şi realitatea,* 1991.

Pentru ace$_{M}$« versiune toate $_{\text{drepturl,e}}$
$_{\text{rezerva(fi}}$ *t-ailurn* Minerva

973-21 -0339 -C

„Poate că şi subiectul nostru, adică toate cărţile pe care le-am citit, s-a îndepărtat de noi în timp ce teoretizam, ca umbra de o pasăre ce se înalţă. Iată, umbra a rămas neschimbată, tremură acum peste drumuri şi grădini. Dar seamănă cu pasărea tot mai puţin; modelul şi copia nu se mai ating ca atunci cînd pasărea îşi înfigea ghearele în ţarină. Critica induce astfel, în eroare. .. "

E. M. FORSTER

""" l

FILOSOFIA

Ceea ce ne atrage atenţia în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul *Divanului persian* este comparat de fapt cu aproape toţi scriitorii lumii. Tonul 1-a dat, ca de obicei, G. Călinescu: ,,E1 are realismul unui Balzac şi melancolia unui romantic, meditaţia aspră a lui Miron Costin şi voluptatea senzorială a unui Rabelais". Epopeic precum Homer, tragic precum Shakespeare, poet somptuos al naturii ca Chateau-briand, ironic precum Voltaire, Ovidiu magistral născut în Dacia noastră... La începuturile sale-, prozatorul era, cel puţin, raportat la contemporanii imediaţi ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, 1-ar fi putut influenţa. Mai tîrziu, pe măsură ce gloria lui sporea, analogiile au devenit retorice. O explicare a acestui interesant fenomen trebuie să ţină seama în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simţit, după primul război, adică tocmai atunci cînd se impune cu adevărat conştiinţa valorii lui, contemporan cu contemporanii lui. O operă foarte specifică şi caracteristică, în care s-a putut vedea un fel de arhivă vie a poporului român de totdeauna, este, în acelaşi timp, o operă singulară. Plină de istorie naţională, zugrăvind

o geografie naţională, ea nu participă la nici una din tendinţele înnoitoare ale prozei moderne, părînd a se abstrage, ca spirit şi ca formulă, mtr-o unicitate măreaţă. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Delmtînd în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e şi firesc, sub înrîurirea prozei secolului XIX. O parte din surse le-a indicat el însuşi, altele sînt şi ele vizibile cu ochiul liber. Autorul *Povestirilor* si al *Şoimilor* a fost marcat profund de Daudet, Maupassant şi Zola, superficial de Flaubert şi Balzac, şi aproape deloc de Stendhal; are afinităţi cu Dickens, mai puţin cu Thomas Hardy, deşi îl citea şi îl iubea; cu Turgheniev si Sienkiewicz, nu şi cu Dosto-ievski sau Gogol, iar dacă e interesat de cel din urmă, e ca autor al lui *Taras Bulba* si nu al *Sufletelor moarte.* Continuă deci linia realismului sentimental şi a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Creangă, cei doi scriitori care au influenţat vădit pe tînărul Sadoveanu sînt Vlahuţă şi Caragiale. .Dar şi G. Sion, N. Gane, Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. în 1928, cu *Hanu Ancuţei,* începe epoca maturităţii artistice a scriitorului ;>nu puţini^au susţinut chiar că el debutează acum a doua oară. în ce moment însă al literaturii europene şi româneşti? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de acela din 1928 această literatură se schimbase ea înfeăşi foarte mult şi operele maturităţii sadoveniene sînt contemporane cu acelea ale unor autori ca şi necunoscuţi înainte de războiul mondial. Deşi continuau a se scrie romane în maniera secolului XIX, apăruseră mulţi dintre romancierii secolului XX. Unii dintre ei — D. H. Law-rence, Kafka, Proust, Kebreanu, Camil Petrescu, Joyce — îşi publicaseră o parte din operele principale. Muşii obţinuse un mare succes cu *Rătăcirile elevului Torless* iar Italo Svcno nici unul cu *Conştiinţa lui Zetio.* Thomas Mann nu publicase doar *Casa Buddenbrook,* dar şi

Munt ele vrăjit. Impor tanţa acest ora se va vedea mai bine ulteri or, în fond, prin major itatea 5pere i lui, Sado- veanu aparţi ne prime i jumăt ăţi a secol ului. *Balta gul* apare în acela şi an cu *Calea Regal ă* a lui Malra ux iar *Crean ga de aur* în acela şi an cu *Condiţia umană,* între ele, F. Celine tipăreşte *Călătoria la capătul nopţii* iar Virginia Woolf, *Valurile.;*Povestirea *Ochi de urs* e contemporana cu *Greaţa* lui Sartre, *Divanul persian,* cu *Deşertul tătarilor* al lui Buzzati iar trilogia *Fra ţii Jderi* începe să apară odată cu *Omul fără însuşiri* al lui Muşii si se încheie în anul *Mitului lui Sisif* si al *Ciumei* lui Camus. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generaţii succesive: a lui Brătescu-Voineşti, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu şi a lui Holban. Aşadar, cu ultimii supravieţuitori ai secolului XIX şi cu toţi reformatorii prozei noastre din secolul XX. Ce concluzie putem trage din această prea lungă înşiruire de nume şi titluri? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înţelege ce desparte *Zodia Cancerului* de *Patul lui Pro-cust* ori *Hanu Ancuţei* de *Muntele vrăjit:* prin formulă, dar si prin conştiinţa literaturii, care revelă la Sadoveanu o viziune romantică a lumii, „Sadovcanu^^-scrie Paul Georgescu — .e un scriiţo£_dg.ljp[^rhaîc'. epopeic, mitic si tragic",. ET nu e vechi, adaugă criticul, fiin3că"TTtrfn"aî"modernii se învechesc. Nu- e un simplu paradox. Sadoveanu nu aparţine acelei modernităţi pe care am sugerat-o prin titlurile de mai sus şi care reprezintă o avangardă a romanului, în aceşti termeni, comparaţia poate părea (şi este) excesivă. Dar ea trebuia schiţată pentru că locul, în istoria literaturii, al lui Sadoveanu este alături de toţi aceşti romancieri: îl citim împreună cu ei; îl înţelegem prin ei, după cum îi înţelegem prin el. Modernitatea unui sciitor nu e o vorbă goală. A-l plimba pe Sadoveanu prin literatura europeană a secolului este un procedeu firesc, atîta vreme cît el trăieşte şi scrie în acest secol, contînd ca

unul din marii lui prozatori. Originalitatea fiind un raport, n-o vom putea niciodată dovedi pe a lui Sado-veanu dacă ignorăm astfel de raporturi. Şi tocmai aceste raporturi mă preocupă aici: mai exact, de a vedea cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se aseamănă şi prin ce se deosebeşte; iar în cazul lui deosebirile luînd adesea înfăţişarea unei nepăsări faţă de multe din inovaţiile prozei moderne, de a vedea *ce* le opune, care este deci concepţia lui artistică. Mai mult decît atît: de a deduce filosofia scriitorului, viziunea lui asupra omului şi a societăţii, pe care se clădesc o idee de artă şi în cele din urmă un stil.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viaţa modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate, întîiul lucru ce se observă este neaderenţa sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism şi la maşi-nism. O anume tendinţă de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puţin la începuturile activităţii lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 şi chiar
- mai tîrziu, cînd industrializarea punea în pericol struc
turi sociale şi morale străvechi, prin proletarizarea
unor întinse pături de ţărani, stîrnind nu numai opozi
ţia unor scriitori, dar şi pe aceea a sociologilor, care se
• disputau asupra căilor de modernizare a României.
Evoluţia socială ce se declanşează pe la jumătatea se
colului trecut şi se prelungeşte cîteva decenii după
1900 ridica tuturor problema conservării acelor tra
diţii de viaţă pe care rapidele .prefaceri economice le
periclitau; şi, deopotrivă, problema acceptării necesităţii
istorice. .Sadoveanu însuşi ne apare sfîşiat între paseism,
expresie a inaderenţei, şi sentimentul progresului ine
vitabil, *l*

în publicistica lui se remarcă adesea un bun simţ politic, o încercare de a înţelege si explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de 'atitudine ale unui spirit liberal si democrat, care îşi acceptă timpul, deşi îl critică, şi pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atîţia dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simţit natura civilizaţiei moderne şi, de exemplu într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate: „In supremaţia lui (de astăzi), omul stă singur •şi neliniştit. Inteligenţa lui a scornit lucruri interesante si va rnai scorni. Trenul, vaporul si automobilul; telegrafia şi telefonia; cinematograful, radiofonul şi aeroplanul sînt cuceriri care-i justifică mîndria. A clădit oraşe gigantice; e adevărat, ştie si mijlocul să le dărîme, .prin schijă si foc, c-o uimitoare uşurinţă. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru toate îşi poate adresa legitimă laudă. Pe lingă acestea, aurul, podoabele şi satisfacţiile plăcerilor par a-1 mîna şi mai aprig într-un salt de cucerire a vieţii materiale: acesta e comandamentul general al lumii europene şi americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto stă iarăşi lingă Faust.. ." Aceste idei revin şi în cărţi, în *Olanda* bunăoară. Iar patru decenii după povestirea *Ion Ursu,* Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este şi a altor scrieri din tinereţe.

însă, alteori, lucrurile sînt privite de scriitor dintr-o perspectivă opusă, accentele căzînd pe teama de distrugerea vechilor valori, de degradarea morală şi de excesele noii ordini capitaliste, în *împărăţia apelor,* faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre ţărani si tîrgoveţi; viaţa în aglomerările urbane le produce greaţă, deşi aceste aglomerări nu sînt decît tîrgurile meschine de la sfîrşi-tul secolului XIX. înainte ca oraşul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma şi Gomora epocii moderne, îşi alege eroii dintr-o lume care se apără

10

1
1

de civilizaţie înainte de a o cunoaşte, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naiva cum este şi elogiul satului cutumiar. Unele romane *(Pastelé' 'Blajinilor* sau *Nopţi de Sînzic'ne)* pot fi considerate, la o privire superficială, un fel de romane ale Restauraţiei: speriat de corupţia, brutalitatea şi amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, ameninţată de spiritul practic al ingi-nerului Bernard, rezistă, solidarizînd în rezistenţa ei simbolică pe toţi apărătorii arhaicelor structuri. Ş f, finalmente, inginerul se dă bătut. Boierul din *Pastele Blajinilor* fiind idealizat iar arendaşul, caricaturizat, conflictul nu răni ine totuşi în această etapă sentimentală: scriitorul glorifică triumful celui dinţii asupra celui din urmă. Zguduit de transform arca prea rapidă a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

în aceste condiţii, apropierea lui Sadovcanu de sămănătorişti si de poporanişti e explicabilă pentru întîile lui cărţi, împreună cu ei, marele prozator opunea civilizaţiei moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistenţă, explicabilă istoriceşte şi socialmente, e naivă cită vreme pericolul însuşi al alienării capitaliste e mai puţin grav, la 1900, decît rămînerea în urmă a ţării prin conservarea multor relaţii de tip feudal, prin lipsa de eficienţă economică, prin incapacitatea instituţiilor politice de a rezolva situaţia ţărănimii. Ne miram de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din faţa unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraş, maşină, industrie. „Natura" nici nu fusese bine părăsită şi redevenea un paradis pierdut: acest rousseauism era un semnal de alarmă prematur, fiindcă tînăra burghezie românească era ahtiată după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadovcanu venea prea repede. Oraşele de la 1900 erau încă nişte

sate mari, noroioase şi necanalizate. Sute de kilometri de cîmpie, de pădure şi de apă le despărţeau, transportul era precar, aşa încît problema cea mai acută era mai curînd aceea de a introduce confortul decît de a-1 blestema. Sadoveanu este un Thoreau al nostru, dar care, ca si scriitorul american, va trebui să aştepte cîteva decenii pentru ca profeţiile să-i fie ascultate. Căci este uimitor să-i vezi personajele evadînd din tîrguri mizere într-o insulă încă şi mai mizeră; că în loc să caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumuseţea peisajului nu constituie un argument: numai omul cultivat şi oră-scanul au, în acest sens, simţul naturii. Moş Hau sau baba Ileana din *împărăţia apelor* sînt, ei, insensibili la natură, văzînd doar o inadaptare la oraşul modern, în acelaşi fel se pune şi problema idealizării trecutului pre-burghez: nu exista nici un motiv ca relaţiile feudale şi un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relaţiilor noi. Sau, dacă era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o formă de ostilitate instinctivă.

Paseismul şi idilismul întîilor povestiri sadoveniene au fost criticate şi dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu ars meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din *Istoria civilizaţiei:* ,,Şi Rusia s-a deşteptat tîr-ziu la civilizaţie — scrie autorul — păstrîndu-si ca şi noi vechea structură agrară ca temelie a vieţii naţionale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol şi alţii, se cuprinde totuşi întregul popor rus şi e esenţial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluţionar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şi religioase, într-un cuvînt un om cu o bogată viaţă sufletească. El nu e cuconul Gheorghies, nici cuconul Andrieş; cînd totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieţii lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale imei epoci în proces de dizolvare, ei au

întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni." Observaţiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greşită că se tăgăduieşte[1] literaturii sadoveniene intelectualitatea si, în cîteva rînduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de intelectualitate care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoievski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, aşa încît filosofia — morală, socială şi artistică — a lui Sadoveanu intră în atenţia comentatorilor mai tîrziu. ,,Există în opera lui Sadoveanu — remarcă Al. Paleologu, conden-sînd în cîteva fraze miezul discuţiei — personaje de mare intelectualitate: Kesarion Breb, Platon din Sak-koudion, Ştefan cel Mare, Amfilohie Şendrea... Dacă nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conştiinţei morale şi ale inteligenţei, nici etosul revoltei şi al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o opera. lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile şi dramele conştiinţei sînt fenomene ale negaţiei; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmaţiei sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui si care-i defineşte mai exact nuanţa) a încuviinţării. Există două atitudini, două mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul şi a celor care îl refuză. Aceştia din urmă sînt eroii conştiinţei individuale, marii idealişti, nihiliştii, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepţie monistă, totală şi rotundă, o viziune armonioasă şi sferică, în care totul îşi are raţiunea şi locul." Fireşte, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferinţa, violenţa şi crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele si catastrofele individuale sînt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierd ca pro-

priile noastre drame şi destine în ordinea infinită a universului". Recunoaştem lesne, cuprinsă în aceste rînduri, acea filosofie a lui Sadoveanu ce constă Jn. supunerea""[11] indiyijiulujT la Ie^ea generalărin Cierul de_ fatâTîEaţeT melancolică, în tendinţa spre _ împăcare sTin, ridicarea împotriva zbuciumului societăţii mbHeŢne a unei ordini esenţial senine şT~jdilic.e, G. Călinescu a găsiîT ca~ tocmai această filosofic face din Sadoveanu un scriitor specific, proza lui atingînd, ca şi poezia lui Eminescu, fondul cel mai adînc al rasei: prin arhaitate şi regresiune, contemplativitate de tip asiat, jale nedesluşită de popor străvechi (observabilă şi la Goga), lipsă de spirit critic exagerat, adică o seriozitate funciară, un umor înţelept. Teza e desigur, prin generalizare, discutabilă si în fond nu e deloc normal să încercăm a defini specificul prin excludere: specificul românesc trebuie considerat ca un complex de factori, în care stau alături de această atitudine, şi altele, cum ar fi spiritul progresiv ^idealist si pozitiv ce se observă la Heliade, Hasdeu sau Kogălniceanu, sau acela ironic şi critic al lui Caragiale. In tot cazul, înţelepciunea calmă, împăcată, potrivindu-se foarte bine lui Sadoveanu, e momentul să vedem în ce constă în fond esenţa viziunii lui asupra omului şi a istoriei, ce raport întreţine, din acest punct de vedere literatura marelui prozator cu aceea a contemporanilor lui.

în genere, aşa cum am sugerat deja, Sadoveanu scrie într-o epocă sfîşiată: nu numai la noi, unde relaţiile capitaliste le sfărîmau treptat pe acelea feudale, dar în întreaga Europă, care cunoaşte după primul război mondial cea mai profundă prefacere a valorilor de la Renaştere încoace. Sfîşiaţi între contrarii sînt aproape toţi scriitorii secolului XX, apăsaţi de un puternic sentiment al tragicului istoric — două războaie fără precedent, fascismul, comunismul — conştienţi de insuficienţa umanismului burghez si de pericolele unor schim-

bări greu *de* prevăzut. Thomas Mann a zugrăvit criza în *Muntele vrăjit* iar Dostoievski a presimţit-o, cu aproape cincizeci de ani mai devreme, în *Fraţii Karamazov* şi în *Demonii.* Ca şi Malraux sau Camus, mai tîrziu, ei sînt scriitorii crizei, ai asumării riscurilor unei civilizaţii declinante, epuizate, sau chiar ai revoluţiei inevitabile. Nu fără nostalgie, uneori, după acel spirit renascentist, care a domnit trei secole în Europa burgheză: această nostalgie o simţim de exemplu în tigura lui Settembrini din *Muntele vrăjit,* şi poate mai clar, în cîteva articole si conferinţe ale lui Thomas Mann, între care aceea rostită la Lubeck, oraşul său natal, în 1926, şi încheiată astfel: ,,0 umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieţii în continuă înnoire, încă şi mai puţin e capabilă să-şi renege rădăcinile, originile, tradiţia milenară, patria ei burgheză, din dorinţa lasă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. *Pieias gravissi-tnum et sanctissimiim nomen.* Celebrăm o sărbătoare a pămîntului, a amintirii urbanităţii burgheze. Artiştii rătăcitori departe sînt şi ei la postul lor. Cînd discordia domneşte în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetăţii ancestrale cu şapte turnuri, pentru a se simţi în siguranţă printre concetăţenii lor". Ultimele cuvinte sînt inspirate de un poem al lui Goethe. Sadoveanu, avînd şi el sentimentul crizei, al sfîşierii vine cu o „soluţie" diferită, corespunzătoare desigur temperamentului şi culturii sale diferite. El opune unei lumi în degringoladă un alt adăpost decît cetatea, oraşul burghez, cu turnurile lui de apărare contra invaziilor. Gîndind ca Anaximandru că „lucrurile au aşi da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului", el se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase şi morale. Continuă a crede în umanismul clasic, în acea Raţiune Universală în care a crezut Europa secolului XVIII./Şi, în orice caz. divorţul dintre individ

si societate, care apare inevitabil şi la el, este treptat contracarat de utopia unei umanităţi redevenită omogenă, pe care moralistul Sadoveanu o zugrăveşte ca fiind condusă de o altă Dike. Rămîne pînă la un punct un Settembrini, în ciuda avertismentelor lui Naphta; mai mult decît atît: e vorba în opera lui de încercarea de 'a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo unde nu e decît ruptură» o evoluţie în afară de timp, acolo unde timpul revoluţionează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gîndirea, imaginaţia si arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, • haotice şi dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare de existenţă străvechi, călăuzită de stele ca de un destin imanent; şi în locul unui om bîntuit de nelinişte, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului si împăcat cu sine. Demonici moderne şi sen-' timcntului tragic al vieţii îi preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Acest paradis e cetatea cu şapte turnuri a lui Sadoveanu. Aici întrevedem principala deosebire de Thomas Mann. Dar şi de Faulkner, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă fiinţe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizaţiei, deşi o refac necontenit de la zero. La Faulkner, criteriul esenţial este unul moral: între bine si rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui biblic blestem. Ele si sînt de obicei vinovate: unele faţă de altele si toate faţă de lume. Lupta, vio-, lenta apar şi la Sadoveanu, dar nu şi vinovăţia; e vorba apoi de o instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestarea unei solidarităţi ancestrale, din care tragicul propriu-zis e absent. Alexandru Ivasiuc generalizează aceste observaţii în felul următor: „Lumea nu e niciodată scoasă din ţîţîni, o economie cosmică prezidează facerile şi desfacerile.. . " N. Filimon, important **pa** întemeietor aducea direct dreptatea si reglementarea felaţiilor dintre oameni şi Dinu Păturică îşi avea mă-

— c. 44)

reţia şi căderea ca într-o lecţie de morală. La Sadoveanu şi Rebreanu justiţia *se* face mai trainic şi răspunde în altă parte. Nimeni n-a ajuns însă la destrămarea criteriilor ca Regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov că ci nu iartă cruzimea nici chiar cînd e lăudată în corul de îngeri. Neîmpăcatul se împacă puţin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularităţii de destin a speciei noastre". Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenian, pe care-1 găsim de exemplu în *Fraţii Jderi* sub înfăţişarea „vîrstei de aur" a umanităţii, unde lumea seamănă cu o uriaşă familie. Locul rezistenţei la criză, care este la Th. Mann burgul, este la Sadoveanu această lume-familie, solidară şi durabilă. Dar aceasta e, după expresia lui Georg Lukâcs din *Teoria romanului,* chiar vîrsta epopeii: „în acest caz, pasiunea este calea predestinată raţional spre o perfectă adecvare de sine însăşi. .. Nu există nici o interio-ritate, căci nu există încă exterioritate, nici o alteritate pentru suflet, în timp ce sufletul porneşte în căutare de aventuri şi le trăieşte, el ignoră momentul efectiv al căutării şi pericolul real al descoperirii; nu se pune niciodată în joc, căci nu ştie deocamdată că se poate pierde şi nu visează măcar că s-ar putea căuta". Şi încă: „Această lume e omogenă şi nici separaţia dintre om şi lume, nici opoziţia dintre Eu şi Tu nu sînt capabile să distrugă omogenitatea. Sufletul se situează în lume ca orice alt element al acestei armonii; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esenţial de conturul însuşi al lucrurilor. .. Omul nu se înfăţişează ca un ins solitar, purtător al substanţialităţii, în sînul unor entităţi reflexive. Relaţiile lui cu ceilalţi ca şi structurile cărora le dau naştere sînt, ca şi el, pline de substanţă, pentru că sînt universale, mai filosofice şi mai apropiate de patria arhetipică: dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligaţia morală este o pură chestiune peda-

gogică. . . în astfel de limite, lumea nu poate fi decît închisă si perfectă.. . Nu există totalitate posibilă a fiinţei decît acolo unde totul este omogen încă înainte de, a îmbrăca o formă; acolo unde formele nu sînt con-strîngeri, ci simplă luare de cunoştinţă, iluminare a tot ce, înlâuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspiraţie; acolo unde cunoaşterea înseamnă virtute si virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii". Epopeea se opune, în studiul lui Lukâcs, romanului, ca o vîrsta tînără uneia mature si reflexive. Opera lui Sadoveanu aparţine în întregul ei acestei vîrste unitare şi organice a epopeii. S-a şi afirmat de atîtea ori: Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea este specia prin exce-' lentă a unei societăţi omogene în sensul de la Lukâcs. Cum şi Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menţiona aici o observaţie care s-a făcut în legătură cu romanul american: romanul clasic realist a prins, mai tîrziu în America, „ţară fără societate", atîta timp cît a existat mirajul acelui *frontier* unde oricine putea găsi cîţiva acri de pămînt pe care să se aşeze. Sadoveanu scrie (reluînd o distincţie a lui Feni-more Cooper) un soi de *românce* lirică si sentimentală, corespunzînd povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucît exprimă spiritualitatea unei lumi stabile şi ritualiza.te. PauLGeorgescu notează: „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obştilor ţărăneşti aproape comunitare, lucrînd în devălmăşie, şi a oierilor liberi tjăind în comunităţi închise, într-o economie aproape de troc". Romanul fiind la origine o specie recentă, burgheză, el corespunde unei „lumi a prozei", cum spune Hegel. Lumea povestirii este esenţial poetică. E interesant de constatat că, ţinînd spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire si de epopee, împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui. Evoluţia merge

în sensul creării unei formule potrivite substanţei mitice. Şi, totodată, a unui stil. Sesizabil din primele opere, stilul lui Sadoveanu îşi atinge capacitatea maximă abia în ultimele. Faptul trebuie legat de modificarea conţinutului şi a tonului: stilul devine el însuşi mijlocul de a învălui şi de a înălţa o materie preţioasă din care *se* fabrică imaginile realului şi care trece asupra acestor imagini o parte din proprietăţile proprii. „Limba e în parte aici chiar conţinutul operei...", afirmă G. Călinescu.

Rezumînd, voi spune că,' tendinţa esenţială a operei lui Sadoveanu, fiind la toate nivelurile — viziune, univers, formula şi limbă — aceea către omogenizare, ea produce în timp o schimbare a structurilor expresive ale operei, înainte de a o studia să semnalăm un alt aspect foarte important. Aceste structuri nu sînt noi: povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul (care fuzionează la Sadoveanu) au fost doar abandonate în secolul XIX, cînd o lume prozaică şi pragmatică începea să se folosească mai bine de roman şi de dramă. Reluîndu-lc din arsenalul scriitorilor de odinioară şi adaptîndu-le nevoilor lui, Sadoveanu se deosebeşte d'e majoritatea contemporanilor. Originalitatea constă în sinteza acestor mijloace într-o proză care sfidează speciile moderne curente şi, în definitiv, şi pe cele vechi, care nu e nici romanescă, în accepţia de azi, nici epopeică, în accepţia clasică. Putem repeta cu privire la „epopeea" sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi: „Lumea organic-naturală a vechii epopei era totuşi o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal şi o trăieşte ca existenţă este sesizată ca o formă de natură şi, în acest sens, opusă culturii", însă aici, în contradicţie dintre idealul de artă şi semnificaţiile sociale şi morale ale lumii în care scriitorul trăieşte şi scrie, între o viziune comunitară

si o societate diferenţiată, este- rădăcina unei utopii a literaturii. Sau mai exact r utopia filosofică şi socială a lui Sadoveanu se realizează abia prin intermediul unei utopii a literaturii, cînd idealului unei lumi omogene îi corespunde idealul unei arte omogene. Aceasta din. urmă rîu se rezumă la refuzul romanescului, înlocuit cu povestirea sau epopeea, cu basmul sau legenda: expresia ei cea mai clară o vom întîlni în livrescul substanţial din cîteva cărţi ale deceniului al patrulea care conţin pe lîngă imaginea unei vieţi încă bazată pe alianţa dintre om şi cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale si frumoase, moştenire a umanismului grcco-latin şi a pretenţiilor Ivii pedagogice, care nu numai că relevă o lume egală si raţională, dar urmăreşte totodată s-o educe. \ H~gpie, filnsQfiro-socială si_ utopie a literaturii, pe scurt, utopie a cărţii: cînd"Tart^'~rnsăşi~devrine un simbol. '*

Putem relua acum întreaga discuţie din unghiul evoluţiei lui Sadoveanu spre a vedea cum, expresie a unei puternice necesităţi interioare, ca se deosebeşte de a majorităţii contemporanilor, sitiiîndu-1 pe marele prozator pe o poziţie unică în literatura română şi, nu mai puţin, în aceea europeană, începînd să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiţionat, firește, atît de mediul în care se formează (înfăţişat cu umor în *Anii de ucenicie),* cît şi de nivelul general al literaturii noastre la 1900; însă el se comportă faţă de aceste condiţionări într-un chip aparent paradoxal: asumîndu-le spre a le nega. Este un scriitor tipic şi totodată unul excepţional pentru epoca respectivă. jConfonnismulsi .revolta determină dubla faţă a operenie trnereţeTNu există, pe de o parte, un scriitor care să li expnrna't mai bine decît Sadoveanu aprehensiunea unei părţi a intelectualităţii noastre la sfîrşitul secolului al XlX-lea si la începutul celui -de al XX-lca, într-un moment în care. după cuvîntufiui Tudor Vianu, „o societate patri-

arhala trece în faza de stat". Toate locurile comune ale acestei sensibilităţi în criză se găsesc la el: viziunea idilic-rornantică şi paseistă, „retrogradă", anticapita-lismului, încîntarea de tot ce & natural ori chiar sălbatic şi celelalte. Ca reacţie, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înnobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătorişti rămîne, de exemplu, înduioşare superficială de soarta ţăranului, devine la Sadoveanu acea adîncă şi gravă simpatie cu victimele societăţii, nelipsită nici din opera maturităţii şi atît de caracteristică; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută şi

, Jjnpr /i rare
HimpjKirmpa
omului obişnuit capătă proporţii mitke.-sL
erc o r ţ r u u Pe
de si a se revolta ^contra anu este un
atent observa
izvorîtă din înţelegerea suferinţelor seculare, un curent puternic de stimă şi o dragoste nemărginită, asemănătoare cu a lui Tolstoi; îp,-lo.cul idealizării facile, decorative, a trecutului na-ţionaLJnc£rcarea de aj privi global, ca pe. o Istorie oTganică, ascultînd de legi Jjnprji J/i rare omului obinuit c

^ume
a

ăP,ar de peacumja el inşii singumţici, alungaţi de socie-tateori pursi simplu incapabili a~~trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară : nu numai prin forţa care transformă natura şi istoria din simple clişee ale evocării sentimentale în mituri naţionale; deopotrivă prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale şi morale, a înduioşării de către cruzime şi violenţă. Sadoveanu e un scriitor complet, de la început; înainte de a-şi descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea şi drama, mila şi nepăsarea. Individualismul, apoi, contrazice idealul existenţei obşteşti. Şi ce se alege de intenţia moralizatoare cînd, în ' ciuda

rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tînărului Sadoveanu), blînd«ţea prozatorului ne lasă să simţim adesea o indiferenţă comparabilă doar cu aceea a naturii înseşi, o neîndurare atroce?, Sadoveanu este în primele opere un scriitor contradic- f temu f î urios "şrîfnp^arr"ăTaenţ~şt'nepasător, idealist şi j sceptic. Un realist cu viziune rom antjcj^^i_uri_rorriantic la fel de~pimb Iii detalii ca un realist, un contemplativ pasionat si un milos tară milâT

Orjera lui de maturitate, rezultată din aceste contra-dicfu, la capătul elaborării unei filosofii şi a unui stil propriu, nu va fi nici ea uşor de judecat cu măsurile comune ale epocii. Originalitatea scriitorului e desăvîr-şită, sub raportul evoluţiei ideilor şi a artei, în vreme ce atitudinea ostilă faţă de lumea contemporană a sămănătoriştilor şi poporaniştilor, reacţionarismul lor, ia, după primul război, înfăţişarea ortodoxismului gîndi-rist, care e un iraţionalism, Sadoveanu devine nn iluminist în spiritul veacului al XVIII-lea. un raţionalist, i n fjfp^"pŢa~spre tiparul lucrurilor_şi reprimă mstinctele prin gîndire: şi. mai ales, nu critică, ci se abstrage în contemplaţie, nu dezvăluie contradicţiile, ci le împacă. Dar raţionalismul şi antifascismul nu sînt filo-burgheze şi liberale ca ale lui Lovinescu sau Ralea. Ceea ce Blaga numea „revolta fondului nostru nelatin" poate fi, de asemenea, descoperit la Sadoveanu, dovadă că el ocupă o poziţie singulară în privinţa atitudinii. JSl[s]P'[n]gîad. rjrezentul burghez, el îşi proiectează idealul social în trecutul îndepărtat, cineva vorbind pe bună dreptate de o utopie a dempcratiei_|ărăii£şti, şi de una . dâcicJMiupă cum ne relerim Ta *t <râţn Jderi* sau la *Creanga aeaur.* Aici, mai puţin ortodoxismul, legătura cu noul tradiţionalism se vede încă. în acelaşi timp însă, apare în *Divanul persian* şi idealul statului raţional, de filosofi guvernînd cum au visat iluminiştii : şi el conduce la Utopia Cărţii. Spre deosebire de utopia yîrsj£i_de_auj,

utopia cărţii, este o utopie devenită conştientă de ea însăşi. Să notăm şi alte trăsături. Societatea de filosofi nu mai este una primitivă, ci una .evoluată. lonuţ Jder era încă un tînăr barbar. Ferid este un filosof. Vîrsta de aur, apoi, nu durează. Romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis iniţial. Insă societatea din *Divanul* este eternă, fiindcă presupune un principiu livresc. Ideea de educaţie o întâlnim şi în primul volum al *Fraţilor Jderi,* ca o verificare, acolo, şi ca o consolidare a aptitudinilor prin experienţă. lonuţ se instruieşte trăind. In *Divanul,* educaţia a d,evenit lucrul esenţial. Faţă de pedagogia sămănătoristă, pe care Sadoveanu a împărtăşit-o la început, este de asemenea o diferenţă: scriitorul nu mai are pretenţia de a educa nemijlocit, el se mărgineşte să'ofere un model de educaţie. Moralismul devine în felul acesta o filosofic: ultimele opere conţin, pe lîngă imaginea vieţii, paradigma ei. Utopie a cărţii nu înseamnă în definitiv şi această viziune superior educativă a literaturii? Principiul de educaţie ce stă în centrul *Ostrovului lupilor* presupune o lume frumoasă, care îşi asumă conştient răspunderile şi, într-un fel, se autoreglează. Cartea constituind acest ultim refugiu şi cea mai nobilă expresia a libertăţii noastre, utopic a cărţii înseamnă credinţa că arta conservă dincolo de eşecul vieţii valorile supreme ale fiinţei umane, că ea nu moare odată cu civilizaţiile succesive şi nici la fel cu ele, bucurîndu-se de şansa unei intemporalităţi pururi senine. Conţinînd o experienţă în sine nealterabilă, cartea sadoveniană pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieţii o lecţie. Raportîndu-se la viaţă, ca o superioară tabla a legilor — ca o morală, ca o filosofic şi ca un cod al frumuseţii — cartea nu cunoaşte schimbare; a fost gîndită şi scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu poate fi creată din nou. Conţine un adevăr etern. Scriitorul însuşi este în accepţia ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri

eterne. Dar luînd cartea ca model, iluminismul sado-venian. nutrit de Montesquieu şi Voltaire, de *Scrisorile persane* si de *Zadig,* trecute prin filtrul lui Anatole France, pe care, ca si Ibrăileanu, Sadoveanu îl admira, e mai bogat şi mai modern, căci nu exclude contemplaţia de sorginte răsăriteană. Occidentalismul lui e dublat de bizantinism. $1 remarcăm cum, din nou, marele prozator tinde să-şi nege determinările: raţionalismul prin senzualitate si conceptul prin cuvînt. Filosoful este şi un poet. Alegoria abstractă se umple de concret. Meditaţia devine realistă. .Evoluţia lui Sadoveanu im-j^lică astfel de contraziceri continue, care-i formează autenticitatea şi unicitatea: un scriitor care redescoperă polemic, în plin secol **XX,** raţionalismul moral al iluminiştilor; un occidental care are ceva din beţia Asiei; un oriental care are simţul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de senzualitate iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voinţă de a se instrui prin carte specific europeană. Observatorul meticulos al naturii se abstrage în carte precum Kesarion Breb m peştera sacră. Cîntăreţul lui Cosma Răcoare, iubitorul vieţii simple şi primitive, devine în ultimele cărţi filosoful posesor al unui model abstract şi general _ al lumii si, totodată, poetul capabil să umple acest model de carnea fremătătoare a cuvîntului.

Orice sinteză conţine riscul simplificării. Cu atît mai mult cînd e vorba de Sadoveanu. A-l înţelege înseamnă [a] putea să-1 citeşti fără să te pierzi într-o grădină ca a mi Borges în care potecile se bifurcă la infinit, în care jiecare peisaj seamănă ca două picături de apă cu cele-ialte, deşi este mereu altul, în care oamenii par a avea mereu^aceleaşi chipuri, deşi sînt necontenit alţii; înseamnă, cu alte cuvinte, a rezista la mirajul unei mul-«plicităţi. G. Ibfeilcanu, Tudor Vianu şi G. Călinescu au vorbit, chiar, de reluarea în variantă a motivelor

sadoveniene („El nu inventează tema cu fiece piesă — spune de exemplu G. Călinescu... Subiectul este definit după îndelungi şlefuiri şi eliminări. Creatorul, uşurat de grija întregului, "îşi pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanţei de culoare şi sunet. Arta bizantină. . . scoate efecte de policromie şi de compoziţie murală din repetarea la infinit a aceloraşi teme..."). „Bizantinismul" face să pară ameţitoare monotonia acestei opere atît de masive, de greu accesibile, ca muntele ascuns al lui Decheneu din *Creanga de aur*. Ea se apără deopotrivă priri stil, prin vraja malefică a limbii de care critica se contaminează, ajungînd uneori a vorbi, în locul limbii proprii, limba însăşi a operei. Spre a scăpa atracţiei nu trebuie totuşi să ne înfundăm urechile cu ceară ca marinarii trecînd prin mitologica strîmtoare, ci să ne legăm de catarg ca Ulysse: să-i ascultăm chemarea şi să-i rezistăm. Trebuie, ieşind din stadiul liric al admiraţiei pure, să învăţăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreţine arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbeşte forţa de creaţie a demiurgului ; să semnalăm artificiul, acolo unde totul apare ca o curată natură. Subjugaţi de spectacol, să aprindem luminile "şi să ne urcăm pe scenă. Să lăsăm decorurile să se schimbe sub ochii noştri. Să recunoaştem trucurile. Să deosebim visul de realitate. Să ne ferim a păţi ca acel negustor din *Halima* pe care Harun al Raşid 1-a transportat adormit în palatul lui, pentru o noapte şi o zi, şi care n-a mai ştiut apoi dacă este negustor sau calif, cînd e treaz şi cînd visează.

Dificultatea, în ce mă priveşte, a fost de a descoperi un unghi de vedere, de a verifica "aptitudinea critică prin supunere la obiect. E poate locul a defini însăşi noţiunea de ipoteză în critică. Ea e un unghi, nu o temă; şi care nu e dat, ci trebuie găsit; o cale de acces, nu o emnificaţie. M-am referit la o posibilitate (plurală,

deschisă, discutabila) a textului, nu la o realitate (singulară, închisă, definitivă) a lui. Nici n-am fost obsedat de o metodă anume, îngăduindu-mi atîta sistem cît încape într-un eseu: metoda de lectură nu există înaintea lecturii, nu vine din afară (din tradiţie sau din prejudecată),,-*ci* se înfiripă şi se consolidează în acelaşi timp cu lectura; căci orice lectură este un demers concret şi pînâ la un punct imprevizibil, ce se revelă sieşi în contact cu o operă şi pe măsură ce revelă opera. Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, naşterea unuia cu renaşterea celuilalt, sinteza cu analiza, teoria cititului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu şi o antologie, familiarizînd pe cititori cu o operă şi cu explicarea ei; selecţie spre a învedera ansamblul şi idee de ansamblu spre a motiva selecţia; citire si citare. Căci, în sfîrşit, unghi de vedere, ipoteză, renunţare etc. nu sînt totuna cu ignorare şi, ca să aleg, am citit si recitit opera lui Sadoveanu, de-a lungul a cîţiva ani, uitînd-o Şi regăsind-o de cîteva ori. Chiar dacă nu vorbesc de o carte, ea a fost explorată şi grăuntele de minereu aurifer, trecut prin toate sitele; chiar dacă o demonstraţie pare a se baza pe un singur text (pe care 1-am crezut potrivit), ea s-a încărcat în prealabil de semnificaţiile tuturor., Un eseu critic este ca un arbore care, pentru ^.se hrăni, îşi înfige în pămînt rădăcinile puternice; .colo. de care însă există reţeaua invizibilă şi delicată, unpmzind mii de kilometri pătraţi, a unor nervuri incomparabil mai subţiri decît firul de păr şi a căror activitate tainică şi laborioasă umple de strălucire floarea Şi da bogăţie coroanei.

H. Sanielevici a condamnat naturalismul din naraţiunile tînărului Sadoveanu, alcătuind un celebru tablou: „Din acest tablou — constată el — se vede că patru sînt elementele cu care d-1 Sadoveanu. caută să ne intereseze, temele pe care le repetă iarăşi şi iarăşi în lucrările d-sale: beţia, adulterul şi violenţa pînă la criminalitate". Argument pueril, desigur, căci aceleaşi teme se găsesc nu numai la naturalistul Zola, dar şi la Sha-kespeare. Contează atitudinea care, la primul Sadoveanu, e în adevăr zolistă. G. Călinescu a recunoscut-o la rîndul său: „Volumul următor stabileşte prin chiar titlu latenţa patimilor: *Dureri înăbuşite.* Fie prin înrî-urirea directă a lui Zola, fie prin mijlocirea lui Vlahuţă, se observă aici o intenţie (cu efecte păgubitoare) de studiu. .. *Ion Ursu c* un mic *A ssomoir . ..* Volumul în totalitatea lui e sumbru, cu oameni îndobitociţi de suferinţă şi băutură, deşi cu un substrat de umanitate . .. Simplitatea ia forma abrutizării şi constatarea rudimentarităţii, â milei pentru umiliţi. Petrecerea cu băuturi apare ca alcoolizară". Iată chiar elementele naturalismului: psihologia morbidă, instinctualitatea turbure, compasiunea, în fine, studiul de moravuri şi teza. Lipseşte doar măreţia tragică. Zola, dar mai ales Maupassant si Daudet pot fi recunoscuţi aici. Lui G.

Călinescu i se pare că naturalismul e pe cale să fie deja abandonat în *Crîşma lui Moş Precu:* „însă numaidecît scriitorul renunţă la orice naturalism şi începe să înfăţişeze viaţa elementară ca un scop în sine si din ce în ce mai idilic". Chiar dacă prefacerea nu e aşa de timpurie, idilicul, ce intră de la început în substanţa prozei sadoveniene, e o notă fundamentală.: Naturalismul lui social sau realismul Dopular sînt în fond idilice: dar nu pur şi simplu f iinacă teza scriitorului constă în revenirea la o lume veche şi curată; este deopotrivă aici \m mod de a privi de sus suferinţele indivizilor, cu îngăduinţă pentru nimicnicia lor la scara universului: viermuiala oamenilor şi surparea instituţiilor istorice intră în cadenţa eternă a naturii înseşi.» „împăcarea" de care am vorbit nu-i altceva decît această filosof ie scep-tic-fatalistă. Nimic din tragismul biblic al lui Faulkner. Cu atit mai puţin va fi Sadoveanu atras de „substructura umanităţii", cum zice T. Vianu despre naturalişti, preferind „apoteza ei", adică omul eroic-elementar. Naturalismul primelor sale naraţiuni seamănă adesea cu o haină de împrumut. O va dezbrăca destul de repede, dînd curs liber adevăratei sale înclinaţii care e mai puţin zugrăvirea condiţiei de oprimare a omului. social decît afirmarea drepturilor omului natural. Societatea e un mijloc, de stricare a omului şi numai în afara ei eroii sadpvenieni se simt în elementul lor.: Coexistenţa este posibilă doar pe treapta patriarhalităţii idilice.

Şa examinăm sumar, din acest unghi, nuvela *Borde*-«m, una din cele mai sumbre ca viziune socială, după părerea majorităţii comentatorilor. Muncitori cu bra-'[e]' [ve]niţi de pretutindeni, desţelenesc pămînturi şi Pun bazele unor viitoare aşezări rurale. Aceşti colonişti, cum au fost botezaţi, trudesc din greu, locuind în b'or-"[le]mizer[abile]. Imaginea bordeielor a fost adeseori VIt" ^ .[e xem]P[lu] de-realism crud: „Pe o coastă mai pră-[a atlca]- în apropierea curţii, stăteau înşiruite o mul-

ţime de bordeie. Unele erau clădite ca bordeiele obişnuite, în două ape, acoperite cu pămînt; altele erau scurmate în mal şi astupate în partea săpăturii cu scînduri ori gard de nuiele, peste care era întinsă o lipitură subţire şi coşcovă de lut. Fumuri ieşeau din toate cotloanele acestea săpate în pămînt. Geamuri mici cît pumnul luceau pe alocuri în bătaia piezişă a soarelui. Nicăieri nu era o împrejmuire. Vitele şi porcii rătăceau de-a valma, pe dinaintea uşilor. Găinile scurmau în gunoaiele grămădite pe bordeie ca nişte cuşme murdare şi jerpelite", însă prozatorul nu stăruie pe înapoierea „bordeenilor", nici pe exploatarea muncii lor. Relaţiile cu boierul şi cu vechilul sînt în general fără asprime. Conflictele se aplanează repede. După împăcarea cu Miţă, vechilul dă de băut tuturor şi moş Gheorghe Barbă cîntă din fluier cîntece de o mare tristeţe. Aici izbucneşte deodată la suprafaţă acea lumea duios-nostalgică pe care o vom regăsi în toate scrierile lui Sadoveanu. Oamenii sînt buni la suflet, paşnici şi cumsecade, iar amestecătura de porturi şi obraze, aproape pitorească: „Muncitorii aşteptau cina. Erau oameni de toate felurile, felurit îmbrăcaţi. Erau figuri blînde, bălane; erau obrazuri întunecoase cu ochi scăpărători. Erau straie albe, ca pe malul Moldovei, erau straie mohorîte ca ale locuitorilor cîmpiei. Pălării largi de pîslă, clopote de paie împletite, cusute cu aţă roşie, căciuli roase de vechime, de ploi îndelungate şi de soare fierbinte." Faliboga, vechilul, e un fost haiduc, iubitor de femei, de băutură şi de libertate, întreţine pe moşie o ordine desăvîrşită, însă fără metode brutale. Are, în fond, o fire primară, stîn-jenită de civilizaţie şi de traiul în comun („Măi Niţâ, măi prietine! vezi tu pe muierea asta?... Eu cu dînsa am hoţit, măi!... Cîte ape am coborît, cîţi codri ai» străbătut şi prin cîte locuri pustii am rătăcit... nici nu mai ţin minte. .."). Niţă Lepădatu, argatul, ajunge în final răzăş liber, cînd pe moşia vîndută de boier se

înfiripă satul sadovenian adevărat, acela zugrăvit bunăoară în *Crişma lui Moş Precu.* Blajin e şi boierul cel mare, cuconu Jorj Avrămeanu, care vorbeşte cu bunăvoinţă noului angajat şi-i dă un ban alb, urîndu-i: ,,Poârtă-te bine şi să fie într-un ceas bun..." Opoziţia dintre boieri şi bordeieni e evidentă, dar este mai mult decît una între două clase: este opoziţia dintre două lumi. Iată o scenă:

„Cînd ieşită boierii din casă, bordeienii se aşezară pe două rînduri, privindu-i cu luare aminte. Erau rumeni la faţă şi veseli. Cuconu Jorj se îndreptă spre supuşii lui şi zise zîmbind:

—Iaca stăpîna voastră, măi oameni buni... .şi pri vea şi el ca pe ceva scump ochişorii ce sclipeau neîn trerupt în puful blăniţelor.

—Dumnezeu să-i deie sănătate... răspunseră cîteva glasuri.

Boierul cel bătrîn fuma dintr-o ţigaretă de chihlimbar. Privea spre oameni, parcă se gîndea la altceva. Zise cu-un zîmbet de milă spre domniţa cea bălaie: «Oh! ils sont bien sales, Ies pauvres gens!»

—Ce zice? Ce-a spus?. .. şopteau oamenii întorcînd nasurile unul spre altul.

Strîngîndu-se în blănurile lucitoare, boierii trecură ?î,[ai] .departe. Se opriră şi priviră spre bordeie. Zîna cea bălaie începu a rîde: «Tiens! qu'est ce que c'est que ?a. » şopti ea cu glas dulce. Şi privind cu ochii frumoşi spre Avrămeanu, urmă tot în franţuzeşte: "~ A! sînt locuinţi! Cît sînt de ciudate! . — In adevăr, aici sîntem departe de civilizaţie! zise -[1] cuconu lonaşcu, învăluindu-si fata în fum albăstrui [de] tutun".

^ °[m] observa mai departe că prozatorul are tendinţa a >f [e]y[a]<^[a] din lumea în formare, mizeră şi sălbatică, car ^[eenil]o[r] [către] [or]g[anizari] sociale mai stabile, în e, cieveniţi răzeşi liberi, foştii bordeeni alcătuiesc o

societate patriarhal-idiiică, dcvălmaşă. Această evadare a fost adesea înţeleasă simplist ca o regresiune: putem preciza acum că Sadoveanu nu jregresează la drept vorbind spre structuri (naturale, istorice) anterioare, *ci*$_f$ *imaginează* structuri, care sînţ._nn fel de mnde]£_Hp existenţă^ în această idealitate stă „utopismul" lui, ca_formă a protestului, şi el apare chîar'dm prīmele naraţmnT, m încercarea de a scoate pe om din relaţiile sociale ale epocii contemporane.' în trei feluri, cărora le corespund trei „modele" de existenţă: fie privindu-1 jn staf£ea_kujie libertate naturală, la marginea sōcietăţii "propnu-zise, unde se găsesc pTdurarii, vînătorii, fugarii de tot felul; fie restituindu.l uriei societăţi cejreface un_ paradis pierdūt; în sfîrşit, această societatē îmbracă, în operele tîrzii, şi o .formă „livrescă'l,

Cel mai sumar, dar şi cel mai răspîndit model al existenţei sadoveniene este deci acela_ oferit de natură: zugrăvirea, omului, fiinţă_ jpnmară, în "elementul luTcel mai vechi şi mai *'Jîresc^'l-nTmpăraţia apelor,* locuitorii de la Nada Florilor s-au refugiat pe un ostrov ,,unde nu pătrunsese încă rîia socială"; trăiesc din pescuit; au instrumente primitive, dispreţuindu-le pe acelea moderne: refac existenţa de la zero, reinventînd mijloacele materiale înseşi. Mai pe şleau spus, sînt nişte înapoiaţi. Moş Hau se minunează de ceasul copilului, ca un sălbatic de mărgelele de sticlă, şi-1 fură, dar e obligat să-1 restituie fiindcă nu ştie să-1 facă să meargă. Atitudinea lui Sadoveanu e contradictorie. El explică ast-fel gestul bătrînului: „în complicata-i inteligenţă primitivă, moş Hau desigur n-avusese decît o mare curiozitate si mai ales dorinţa să cumpănească în palma lui, grav şi sigur, acea minune a unor veacuri cu mult mai tîrzii decît el". Ar fi deci la mijloc o inocenţă curioasă, noţiunea însăşi de hoţie neexistînd, cîtă vreme, la insularii lui Sadoveanu, nu există nici aceea de proprietate

privată, însă, ca să trăiască în anotimpul-rece sau ca să completeze săracele lor mijloace de subzistenţă, rnoş Hau şi ceilalţi lucrează în oraş o parte din timp sau sterpelesc' de pe 'cîmp ştiuleţi de porumb. Ei nu sînt în fond liberi de societate'şi scriitorul însuşi ezită în definirea raporturilor: pe de o parte, elogiază existenţa liberă de la Nada Florilor, întoarcerea în natură; pe de altă parte, nu se poate da în lături să olxserve limitele acestui mod de viaţă. M. Kalea, examinînd conceptul de natură (în *Explicarea omului),* nota două accepţii principale: natura ca stadiu de civilizaţie depăşit şi natura ca spontaneitate, în primul caz, aplicabil secolelor obosite de rafinare culturală, e vorba de o proiecţie spre trecut, cînd, de exemplu, copilul sau sălbaticul ne apar mai naturali fiindcă sînt mai aproape de sursă, în al doilea, natura se opxme societăţii ca libertatea constrîngerii. „La baza ideii de natură stă un element de insurecţiune, rebelă la orice fel de domesticire". Cele două accepţii le întîlnim deopotrivă la americanul H. D. Thoreau şi la Rousseau. în fond, ele se ating în mai multe puncte, fiindcă, bunăoară, refuzul vieţii moderne, ca alienare a omului prin dezadec-vare de mediul lui firesc, pe care o preoţea Thoreau, conduce în ultimă instanţă la descoperirea libertăţii rousseauiste. Aici este şi echivocul oricărei teze de acest fel si în care Sadoveanu însuşi cade: confuzia dintre natural si primitiv. Lauda naturalului se transformă m lauda primitivităţii, cîtă vreme natura însăşi nu ne Ppate apărea decît ca uri stadiu de civilizaţie întrecut, cită vreme nu există, cum se exprimă M. Ralea, „o stare complet naturală". Omul natural si presociaL al lui Sadoveanu este expresia aceleiaşi" convingeri utopice pe care au susţinut-o aproape toţi gînditorii secolului XVIII, cînd aşezau pe omul singur, natural, la începutul a tot <şi a toate, în realitate, nu există om singur şi natural. Natura omului este socială.

Mai norocos este Sadoveanu cînd opoziţia aceasta nu transpare aşa de clar şi nu devine, ca în *împărăţia apelor,* „tezism rousseauist"; cînd, încetînd să o opună-civilizaţiei, prozatorul se scufundă în natură ca într-un tărîm secret şi fermecător, avîndu-şi ordinea proprie, măreţia şi poezia. Natura este atunci viaţa însăşi, în deplinătatea ei. Vînătorii, pescarii sau pădurarii lui alcătuiesc o lume desăvîrşită. Desigur, e greu să ignorăm peste tot elogiul omului care se dispensează de societate şi, implicit, teza ambiguă a scriitorului. Dar nu e mai puţin adevărat că existenţa omului natural are la Sadoveanu o infinită poezie şi cîteva din paginile cele mai bune ale literaturii lui se bazează pe ea. Omul natural trăieşte la un loc cu fiarele, cu păsările, cu toate vietăţile lumii, al căror limbaj îl înţelege; şi-a pierdut în fond poziţia umană privilegiată. Asistăm la o „descentrare" a omului care nu .mai e considerat model pentru restul fiinţelor. Micii scriitori realişti de după 1880 limitau totul la om şi lumea naturală le apărea încărcată de psihologie, repetînd la nivelul ei societatea. Istorisirile lor cu animale le reproduceau întocmai pe acelea cu oameni, refăceau un raport social sau psihologic; erau în fond fabul^ sau alegorii sentimentale. Sadoveanu răstoarnă relaţia, în locul unui univers antropocentric, populat de animale morale, vom găsi la el un univers cosmocentric, populat de oameni ce nu s-au desfăcut de legătura cu celelalte fiinţe; nu „realism", ci „magie". La Sadoveanu toate fiinţele sînt deopotrivă de enigmatice. Enigma lor stă în existenţa însăşi: un cline de vînătoare, un căprior, un mort anonim sau un pescar singuratic sînt misterioşi fiindcă aparţin naturii în fenomenalitatea lor ireductibilă. Nu ascund o taină ce se poate dezvălui: sînt pur şi simplu tainici prin fiinţa lor în care se oglindeşte spiritul cosmic. Aici trebuie căutată valoarea unor intuiţii ale lui Sadoveanu care, despărţindu-1 de viziunea sentimentală a precurso-

rilor minori, îl apropie de aceea profundă si poetică a lui Tolstoi. *Moartea lui moş Calistru pe Deleleu* poate sta alături de *Trei morţi* şi ceea ce prozatorul rus spune, într-o scrisoare, despre extraordinara lui povestire, se aplică deopotrivă lui Sadoveanu:'„Ţăranul moare lijaiş-tit. Religia lui este natura împreună cu care a trăit. El a doborît arbori; a semănat secară şi a cules-o; a ucis miei şi a asistat la naşterea altor miei, a avut,copii, i-au murit bătrînii şi el cunoaşte exact această lege, de la care nu s-a abătut, ca şi *barinia,* dar pe care a considerat-o de o manieră directă şi simplă. . . Arborele moare în pace, cu simplicitate şi frumuseţe. Cu frumuseţe pentru că nu trişează şi nici nu face grimase, pentru că nu se teme şi nu"*regretă nimic", într-o parte a ei, proza lui Sadoveanu n-are alt conţinut decît pe acesta universal şi natural, fără psihologie, fără morală, fără eveniment: desfăşurare, doar, a marelui spectacol al lumii. Vladimir Streinu scrie: „Sadoveanu e, m primul şi în ultimul rînd, un vindecător al inimii omeneşti de sentimentul efemerităţii lui. Eroii lui, cînd rnerg i$_n$ codru şi vînează, nu vînează iepuri, mistreţi, căprioare; vînează iepurele, mistreţul, căprioara, zimbrul; el merge la speţa vînatului, nu la. exemplar; ^{m}erge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descripţiile de natură sînt descripţii ale sălaşului cosmic. Omul însuşi cînd se .adăposteşte sau merge prin codru îşi caută rudenia cu cele neschimbătoare". Naturalisrmîl

^{J}n primele nuvele sadoveniene încetează în clipa în $^{c\,\wedge re}$ studiul social,, moral, psihologic este înlocuit cu studiul unei lumi eterne şi al îndeletnicirilor ei esenţiale:

^{ee}a ee povesteşte acum Sadoveanu în nesfîrşite variante, $_e$ revelaţia sufletului lui inocent în atingere cu o lume simplă şi neschimbătoare, stadiul ireal, dar poe-

^{c}> al existenţei fiinţelor, paradis regăsit pe calea contemplaţiei lirice. "

Al doilea model (teoretic, căci practic separaţia ră-mîne "greîr~3e~făcut) este un ideal univers ^ărăngsc*. Există cîtcva elemente"comune intre"acesta şi condiţia omului natural. Căci societatea poate fi la rîndul ei concepută ca naturală. Herder, dezvoltînd pe Roussea'u, a "folosit noţiunea de „popor natural", în definitiv, reapare respingerea stării de fapt, a raporturilor capitaliste. Qrjunînda-se societă.ţii burgheze. Sadoyeanu restaurează o societate care n^a existat niciodată .ca atare ^au""cîaTC3~arTXT5tâfră"ăvut, nici vorba, cu totul alte trăsături. Restauraţia e imaginară. Societatea devăl-maşă, de răzăşi liberi, şocietate.a-familie^, pe care le găsim în nuvele sau în romanele istorice, ca expresie sadoveniană a „poporului natural", Jin de o viziune la fel *de* romantică asupra istoriei ca şi aceea" herderi-ană, sînt, în definitiv, o utopie, figurarea unei lumi desăvîrşite, superbe in naivitatea ei.

Prima schiţare a universului ţărănesc ideal (şi, implicit a „vîrstei de aur") o descoperim în scrierile debutului, de exemplu în *Crîsma lui moş Precu.* Cum arată ,,satul" sadovcnian la acest nivel? Iată-1 într-un amestec de realism descriptiv şi de clişeu sămănătorist: „Din faţa .crîşmei se întindeau pînă sus pe vîrful dealului, ogoare şi livezi: era un amestec de colori, de la pămîntul cafeniu la verdele închis al sălciilor, cu pilcuri roşii şi galbene de flori, de ţi se pierdeau ochii. Prin livezi păşteau vite albe şi numai ici-colo sunau tălăngi nevăzute... La spatele crîşmei, spre răsărit, iar livezi şi cringuri, în care fluierau mierlele şi se îngînau greierii toată vara. Din arbori atîrnau mănunchiuri de fructe, mere rumene, pere verzi şi prune albăstrii. Şi era o linişte şi o mireasmă ca-n cuprinsurile nnei chinovii de călugări. Din livezi, privirea, coborînd în vale, dădea peste pînza iazului Zadoinei, împresurat de papură şi de stuh, în care foiau popoare de sălbăticiuni aripate. Dincolo de iezătura întărită cu sălcii se ridica moara neagră a Zadoinei. Se auzea în tăcerea zilei fîşiitul de mătasă al opustului. Peste iaz urca drept în sus dealul Halmului, pe care-şi aveau fîne-tele oamenii din Broşteni. Spre toamnă, culmea se umplea de moşiroaiele căpiţelor de f în, iar cositorii, în întinderi, păreau nişte stropituri de var". Atmosferă de duminică: iubitor al *otiumului* mai degrabă decît al *negotiumului,* Sadoveanu zugrăveşte rar scene de rnuncă. Crîsma e locul unde se colportează ştirile din viaţa satului: dragostea dintre Zaharia şi Anica, certurile dintre crîşmar şi morar, sfatul notabilităţilor. Nu lipsesc claca, obiceiurile de sărbători şi celelalte pentru ca tabloul să fie întreg. *Crîsma lui moş Precu* e şi întîiul roman ţărănesc al lui Sadoveanu, naiv-etnografic şi convenţional, însă instructiv pentru viziunea socială a scriitorului. Satul astfel descris e satul liber, răzăşesc, bazat pe o economie închis! si apărîndu-se de agresivitatea marii proprietăţi feudale iar mai apoi de pătrunderea elementului capitalist. Idilismul provine din voioşia fundamentală a convieţuirii oamenilor care, dincolo de suferinţe şi de drame (de obicei erotice), şi-au păstrat capacitatea de a se bucura de natură şi de roadele ei. De cite ori apare agentul noii civilizaţii (notarul, popa, negustorul), el este ridiculizat de scriitor care-1 priveşte ca pe un stricător moral, ca pe un duşman al curăţiei sufleteşti-• Î^Sinea democraţiei ţărăneşti, existentă *in nuce* ln ^rWna *lui moş Precu,* devine foarte evidentă în romanele istorice. Să le trecem în revistă spre a des-" C K Sarac tere le esenţiale ale sotietăţii de ţărani ce ons tuie idealul lui Sadoveanu, în mişcarea de retra-seTe a universului lui spre trecut, în *Zodia Cancerului* ;. zu§r aveşte un „paradis devastat", din punctul de voh6 ^ vUnm călăt°r străin prin Moldova. Aici nu e j^ a încă (decît sporadic) de elogiul elementarităţii. oarn s.!trâinultli e presărat de dezastre: sate pustiite, eni sălbăticiţi de frica năvălitorilor succesivi, tră-

ind în păduri, tîlhării la drumul mare, o natură vio. lentă şi neprietenoasă. Unul din eroii cărţii rezonează aşa: ,,Toate în Moldova, domnule de Marenne, sîn{ scurte, trecătoare şi viforoase; şi cele bune şi cele rele. Acum doi ani, aceste locuri erau înflorite şi populate. Acum nu mai sînt". Titlul însuşi al primului mare roman istoric sadovenian ar putea sugera că istoria merge ca racul sau, mai bine, că ea recade periodic în barbarie, după ce a cunoscut perioade înfloritoare, în *Nunta Domniţei Ruxanda,* unde epoca este mai veche cu un sfert de secol, avem parcă în faţa ochilor o altă ţară: „Ne întîlneam cu ţărani.în cară cu boi ori călări. Erau veseli şi bine hrăniţi şi se închinau către noi cu cuşmele în mînă". Unde au dispărut fugarii sălbăticiţi şi murdari, ca nişte fiinţe animalice, din celălalt roman? Natura însăşi pare a fi alta: ,,Nu ploua, nu băteau vînturi, nu ardea prea tare soarele. Fînaţurile înfloreau pretutindeni; în dumbrăvi cînta cucul. Prin sate oamenii ne ieşeau înainte cu vin şi cu pită, ispitindu-ne despre veştile din lumea asta şi de pe tărîmul celălalt..." Curtea lui Vasile Lupu e un mic Bizanţ. Bogăţia palatului, a veşmintelor şi a mîncărurilor, echipajele, luxul şi fastul uimesc pe străini. La masă, fiecare are locul lui în raport cu rangul. Divanul de judecată domnesc seamănă cu un spectacol de teatru: boierii stau în sală iar domniţa Ruxanda ascultă judecăţile într-o lojă secretă, prevăzută cu o perdea de mătase. I'c ° scară mai mare decît în nuvele şi decît în *Hanu AncM" tei,* Sadoveanu pune în aplicare aici concepţia sa utopică, în *Fratii Jderi,* într-o epocă şi mai veche, se vede dintr-o datlT toată" organizarea socială ce /reprezenta pentru scriitor modelul, cu un suveran luminat şi [al]j' toritar în vîrful piramidei, înconjurat de boieri ascUf tători şi bizuindu-se pe răzeşii liberi, cu o administrat^ perfectă şi cu o armată aproape regulată. Ştefan [cf£]; Mare simbolizează pe domnitorul naţional. Ieşirile h[11]' vînătorile şi mesele lui sînt de un maxim protocol. Dom-_ nul se arâtăjoporului. . său . ca un zeu, natura^ însăşi ^ fund rodnică şi fericită ca , într-un_eden^ ,,. . .Sus stătea Vodă "întru toată mînia, împresurat de boieri; şi spătarul îi ţinea spada şi buzduganul. Nimeni nu putea sa înlăture dreptatea acelui braţ. Ori boier, ori mişel simţea acea apăsare ca subt o întocmire neclătită aşezată de Dumnezeu. De cînd acea putere se aşezase asupra Moldovei părea că s-au schimbat şi stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbiel-şugate. lazurile stăteau liniştite în zăgazuri; morile si pîraiele cîntau în văi; prisăcile se înmulţeau în poienile pădurilor; drumurile erau paşnice". Această lume din epoca lui Ştefan nu se deosebeşte decît prin proporţii de aceea schiţată în primele povestiri sau în *Crisma lui moş Precu.* Căci este tot o .societate ţărănească, un fel de familie extinsă la întreaga ţară. Domnitorul fiind capul marii familii, el dispune de soarta supuşilor ca un tată de a fiilor săi. Şelaţiile sînt patriarhale_şi_gejir., tiljce._JFamilia Jderildr~rui~e decît tiparul în mic, nucleul întregii societăţi. Se accentuează, desigur, faţă de^ variantele primare ale universului sadovenian, unele trasaturi. Cele mai importante sînt _sta.bilitatea (împinsă pînă la ritualizare şi raport ceremonial) şi omo-aflăm de fapt pe o treaptă "

-

.siacă. _ Romanele istorice jadovernene înfăţişează_o_ Pj£ldere_ a acestei vîFsŢe fericite, pe care scriitorul o iixează m epoca lui Ştefan. Dezvoltînd o idee a lui din *Descrierea Moldovei,* Sadoveanu creează^ ini Şteiari cel Mare ..vîrsta de

, din [urm]ă. model din care se constituie universul sfî y[er][ian] [es]ţ[e] acela cărturăresc, în cîteva cărţi de la [Ce] ' .deceniulm" ăl patrulea *(Divanul persian* fiind [a] mai importantă), societatea ideală, sadoveniană

3»

intră, cum am remarcat deja, într-o fază abstractă si „filosofică", societate de înţelepţi care se guvernează cu ajutorul raţiunii. Sursa *e* desigur tot secolul XVIII; posibilitatea unei lumi raţionale, bazată pe filosofic, cu suverani luminaţi care ascultă de sfetnicii lor, echili-brînd. necontenit balanţa celor bune cu cele rele. Culoarea e orientală la Sadoveanu, fiindcă de acolo vin cărţile. „O, filosoafe, împărăţiile stau pe adevăr, nu pe minciună", spune împăratul Kira din *Divanul persian.* Şi filosoful răspunde: „Aşa este,, slăvite stăpîne, dar de unde am cunoaşte noi adevărul de n-ar fi minciuna?' Şi cum ar putea fi dreptate fără cele nedrepte? Dumnezeu a pus în cumpănă cele potrivnice ca să aibă bietul om cu ce să se joace şi cu ce să biruiască zădărnicia vieţii. De aceea, Doamne, temeliile împăraţilor sînt tocmai nedreptatea şi neadevărul, ca să poată împăraţii să le bată şi să le biruiască. Dacă n-ar fi nedreptate şi neadevăr, n-ar mai fi nevoie de puterea împăratului". Aerul asiatic, Arabia, *1001 de nopţi,* India, Persia oferă cadrul, pentru această ultimă utopie a lui Sadoveanu care, în anii fascismului şi ai războiului, încerca să opună, nu fără măreaţă naivitate, demenţei istoriei o istorie încă raţională.

Aici sînt două lucruri de precizat: mai întîi, raportul dintre această utopie, a unei societăţi de filosofi, *?* utopia democraţiei ţărăneşti; apoi, ce datorează cu adevărat Sadoveanu răsăritului, într-o concepţie aşa de occidentală în fond (dacă admitem că occidentul e în bună măsură produsul raţiunii si al secolului XVIII).

Oricît de deosebită ar fi lumea din *Fraţii Jderi* d[e] aceea din *Divanul persian,* între ele sînt unele punctf comune, în imobilitatea lui, expresie a unui f[eU]" dalism încremenit în faza de început, de obşti liber?; organizate conform tradiţiei, paradisul Moldovei l[111] Ştefan e • o societate aproape la fel de omogenă [ci] aceea din *Utopia* lui Morus. Lipsind ideea contractului (si deci a ipocriziei), implicată în gîndireamai tuturor utopiştilor europeni, la Sadoveanu găsim, în schimb, ideea de „societate naturală". Căci şi societatea familial-obsteâscă" şi aceea de filosofi sînt rezultatul unei fatalităţi pe care scriitorul n-o analizează: nicidecum al unei înţelegeri deliberate. Accentul cade pe tradiţia infinită 'dinainte, nu pe momentul de constituire: ne-evoluînd, această lume n-are nici sfîrşit, nici început. Este în fond intemporală. Aşa cum arabii din anul 1000 au văzut în epoca lui Harun al Raşid „vîrsta de proiectînd-o asupra întregii lor istorii, Sado-

aur

veanu face din epoca lui Ştefan un model şi din legendara împărăţie a lui Kira, altul. Ştefan este Harun al Raşid ăl lui Sadoveanu. Toată opera îl sugerează şi scrierile succesive conţin imagini ale lui mereu mai desăvîrşite. Societate ţărănească sau societate de filosofi — deopotrivă de armonioase, 'exprfesie a unei lumi integre şi a unui om moral. Sadoveanu este cronicarul melancolic al acestei societăţi prudente, stabile, ceremonioase, din rare răul şi nedreptatea nu lipsesc, dar în care triumfă totdeauna pînă la urmă binele; contemplator cumpătat' al slăbiciunii şi al patimilor omeneşti, el tinde necontenit spre apologia vîrstei eroice, dar şi înţelepte, a umanităţii, în care sabia şi spiritul se cumpănesc reciprocal, în care bărbăţiei, forţei şi braţului îi corespund inteligenţa, 'mintea şi morala. Visul lui Sado-

[v]eanu este al unui om armo'hios într-o lume armonioasa.

[a]
[n] f°nd, din Renaştere încoace, utopiile au exprimat ereu convingerea oamenilor că pot convieţui rezona-[r C] P[ot] supune destinul istoric. Enciclopediştii o asemenea -societate reglementată raţio-

a c ° t ^ *[n] P[ra]§[u]* Revoluţiei franceze şi toată Europa dia? r?[uat]. [s]" creadă în ea pînă la primul război mon-• ^topia lui Sadoveanu e aceea a umanismului

4
1

clasic, prelungită într-o Europa care â devenit, în citirăm, cu totul inaptă şi pentru armonie şi pentru raţiune Dacă luăm în considerare asiatismul lui Sadoveanu din cărţile lui tîrzii, putem observa că el însuşi are ck>$_S$-pre lume o idee ce nu se mai reduce la vechiul spaţiu grcco-latin, la valorile civilizaţiei mediteraniene. încercarea lui de a lărgi acest spaţiu sensibil reflectă neîndoielnic o stare de criză. E drept, persanii, arabii sau indienii pătrunseseră în cultura Europei încă în secolul XVIII: dar Montesquieu şi Voltaire îi folosiseră nu atît pentru a adăuga ceva continentului moral pe care trăiau, ci pentru a-1 reflecta într-o oglindă. Mod de comparare şi de relativizare: străinii lor nu aduc în occidentul european o altă lume, ci văd cu alţi ochi acelaşi occident. Nu putem spune acelaşi lucru despre *Divanul persian,* despre *Cuibul invaziilor,* despre *Creanga de aur.* La Sadoveanu, mai întîi, din vizitat, europeanul devine vizitator: el este acum cel care călătoreşte ca să cunoască alte lumi; ceea ce nu se poate spune nici despre Zadig, nici despre Candide escapadele lor fiind fanteziste geografic, în al doilea rînd, această ieşire în lume a europeanului echivalează cu o îmbogăţire a Europei înseşi. Contemplaţia de tip oriental, filosof ia indiană, ceremonia japoneză sînt, la Sadoveanu, o substanţă, nu doar elemente ale unui decor, şi & se adaugă raţionalismului de tip occidental, incapabil să traverseze criza. Aici Sadoveanu e, probabil, n^{ial}aproape ca oricînd de o soluţie cu adevărat nouă J^{a} problemele unei Europe sfîşiate, deşirate, care şi-a p$^{a'}$ răsit zeii, idolii, valorile şi arta. Ca şi Malraux care descoperă China şi Cambodgia, ca şi „africanul" Carnus. ca şi Durrell, în Alexandria, sau Huxley în India, Sadoveanu părăseşte o scenă prea strimtă pentru u^{na}: mai cuprinzătoare, lărgeşte spaţiul spiritual, caută ° rezolvare a crizei, nu în afara culturii lui, dar prin "" nerea ei în relaţie cu altele, prin integrare în alte

Pînă la un punct, experienţa lui Kesarion Breb, trimis de preotul religiei vechi din Dacia să cunoască roadele creştinismului în Bizanţ, este simbolul experienţei scriitorului însuşi, iar concluziile lui Kesarion Breb se în-tîlnesc cu ale lui Sadoveanu: eroul povestirii nu vede în Bizanţ decît alte chipuri de a se juca aceeaşi piesă. Pe scena lumii, Sadoveanu redescoperă spectacolul pe care-1 ştia prea bine. Noţiunea însăşi a Europei nu va fi de aceea radical modificată. Sadoveanu ştie ca si Kesarion că „va fi cel din urmă slujitor" al vechilor rînduieli: nu-şi depăşeşte condiţia, deşi îi înţelege limitele. Se întoarce, priveşte îndărăt, renunţă.' Este un sceptic iremediabil. Poate şi pentru că (în sfîrşit) experienţa lui nu este (ca a lui Malraux sau Durrell) una de viaţă, ci una livrescă. Aici e diferenţa majoră. Pentru Breb, Bizanţul e o carte în care poate citi lucrurile: pentru Sadoveanu, Arabia înseamnă *1001 de nopţi,* India înseamnă *Sindipa,* Mongolia înseamnă *Jurnalul* soţilor Attkinson. Universul imaginar al filosofilor lui este scos pe de-a-ntregul din cărţi. El nu se confruntă cu o *lume nouă,* ci cu nişte *cărţi vechi,* cu o experienţă solidificată, cu o imagine aproape la fel de convenţională, ^„^{nu} Şi l^{a} fel de neverosimilă, a Orientului ca aceea adusă cu ei de primii orientali ce vin în Europa secolu--^ym. în ciuda deosebirilor, Sadoveanu e din această cauză mai aproape de Montesquieu decît de Malraux. Autorul *Căii Regale* e un aventurier si un neliniştit, un optimist şi un activist, fugind dintr-o tone ce se năruie, încercînd să aşeze alţi idoli în locul celor care au căzut de pe soclu. Sadoveanu e contemplatorul sceptic al ruinei, fatalist incurabil.

pa comparăm o clipă spiritul din 7007 *de nopţi* cu că n ^{opê}f^{ei} ^{mî} Sadoveanu, spre a vedea şi în ce fel arh ^{Vei}r^ ale Orientului îi hrănesc imaginaţia. Pentru a ^{u} ce inventau poveştile Şahrazadei, valoarea supremi e munca—nu e nici la Sadoveanu—ci bogăţia.

Accentul cade exclusiv pe latura materială a existenţei, Ciclul arab lasă impresia că fericirea atîrnă numai de t găţie. Găsind lampa fermecată, fiul croitorului devine l gat şi fericit. El mănîncă întîi pe săturate (dovadă că f c metea era cronică), luînd apoi de> soţie pe fiica sulK nului. O prrticularitate a acestor poveşti e tocmai relativa uşurinţă cu care se poate umple distanţa dintre clase: deşi această distanţă e, în imperiul arab al secolelor IX—X, cînd iau.naştere poveştile, un adevărat abis, mai mare decît în orice societate cunoscută. Aladdin, ca să devină din- fiu al unui croitor sărac ginerele sultanului, n-are altceva de făcut decît să plătească zestrea cuvenită rangului social. E singura proba serioasă pentru solicitant: competiţie de avere, nu de merite. Poveştile arate nu reflectă, desigur, o situaţie de fapt, ele întreţin o iluzie, fiind, în condiţiile de inechitate socială în care trăiau deopotrivă ascultători şi povestitori, expresia unei uriaşe nevoi de defulare colectivă. Cînd nici' o soluţie practică nu poate ajuta pe sărac să-şi schimbe locul în societate, el recurge la imaginaţie. Iar în imaginaţie el înfrînge toate barierele. Nimeni nu se miră de averea subită a lui Aladdin. „Bogăţia vine de la Allah", spune sultanul. Dovadă că originea averii era simţită ca vrăjitorească. Ceea ce munca nu oferea, oferea norocul. De aceea criteriul este averea şi nu meritul personal, în universul sadovenian această imensă bogăţie nu e de închipuit. Societatea lui fiind omogenă, marile contraste lipsesc si scriitorul e liber să apese pe valorile spiritului, pe înţelepciune, pe gustul vorbei de duhi mai mult decît pe acelea strict materiale. Nu doar că fericirea nu mai atîrnă de bogăţie, dar nici bogăţia nu mai e fabuloasă: scriitorul introduce o notă de cumpă-, tare, de care se leagă morala însăşi a lumii lui. Aladdin nu va fi pedepsit pînă la urmă pentru norocul l[ul] colosal şi nemeritat: acest noroc îl sperie însă joe euro-

peanul Sadoveanu care a moştenit de la greci o măsură umană a lucrurilor şi convingerea că Nemesis pedepseşte totdeauna pe cei care, ca Polycrates, încearcă s-o întreacă prin înşelătorie. Averea, bunurile materiale, banii devin în aceste condiţii simple mijloace, niciodată scopuri în sine. Bogaţii lui Sadoveanu nu sînt neapărat fericiţi; din contra, există la el o fericire în a trăi sumar si auster. Oamenii nu-şi schimbă decît prin accident clasa .socială si nu au în fond vreo bucurie în a şi-o schimba. Toţi îşi respectă rangul naşterii, promovarea fiind întemeiată pe iscusinţă. ,,Viaţa plugarului şi a păstorului statornic e mărginită — se explică autorul însuşi în *Viaţa lui Ştefan cel Mare.* Mulţămirea lui materială e mediocră; de aceea îşi creează'bucurii sufleteşti. Religia şi legenda, cîntecul şi tradiţia sînt pentru el bunuri mai substanţiale decît aurul". Mărginirea lumii lui Sadoveanu vine din mărginirea filosofici lui. Acestea şi sînt lucrurile importante din* analogie: Sadoveanu raţionalizează Orientul şi spiritul unei Europe ce nu mai era ea însăşi raţională. Scriitorul *vcrsian.* modern e de obicei un revoluţionar, care -sacrifică Europa cărţilor pentru torme inedite de viaţă. Imaginaţia lui Sadoveanu ră-mine, chiar şi în cele mai protestatare din scrierile lui, una cărturărească. Aşa cum filosofia vieţii la el sfîr-I ,cşţe mţr-o utopie a. cărţii, universul însuşi al litera-jiuru lui sfîrşeşte în livrescul *Divanului pe* '

ARTA

Sadoveanu însuşi şi-a intitulat volumul de debut: *Povestirii şi* puţini dintre contemporani 1-au considerat altfel decît un povestitor prin excelenţă. Totuşi, dintre întîiele scrieri, *H aia Sanis, în pădurea Petrişorului, Faceri de bine, Bordeenii, Fîntîna Hazului* şi atîtea altele sînt mai degrabă nuvele : obiective, descriptive, minuţios realiste. Nuvela fiind formaimpersonală a povestirii, ca se apropie de romanuTlclasicr'prin ob-servatiesi_t,ipnlng-tc în vreme ce, înrudită cu povestea,

Există o limbă a fiecărui personaj (după caTe îl putem recunoaşte) şi ea nu se însumează de obicei în limba autorului (naratorului). Momentele lui Caragiale sau amplele nuvele ale lui Slavici au, de aceea, caracter aproape teatral: personajele trăiesc în propriul limbaj, ies în el ca pe o scenă. Mişcarea epică ascultă de cea mai strictă compoziţie: introducere, intrigă, punct culminant şi deznodămînt — etape ale unei construcţii şi totodată ale unui conflict, manifestînd prezenţa *fizica.* a naraţiunii şi totodată conţinutul ei psihologic, în *Domnul Goe,* în *Moara cu noroc,* nu se povesteşte nimic: totul *se* reprezintă. Nu există narator: există un ochi

care vede, organizează, urmăreşte, descompune în detalii si recompune ansamblul, în *Haia Sanis,* care c un roman concentrat, sau în *Cinele,* care e Q schiţă, nu intervine nici un povestitor, nici o voce care să nu aparţină unui personaj. Naratorul însuşi e lipsit de voce," e mut. Vede, fără să vorbească. Mai exact spus: vocea lui e incoloră, fără personalitate, făcînd oficiul convenţional de a lega personajele, tablourile şi acţiunea.

Acesta e şi *primul tip* al naraţiunii sadoveniene, foarte răspîndit în volumele de început. *Al doilea* este al povestirii la persoana întîi în care povestitorul este şi eroul întîmplării {însă dedsebit de autor): *Hanul Boului, Păcat boieresc, Piisaca de altădată, Cozma Răcoare.* Diferenţa notabilă constă într-un transfer: ochiul neutru de dincolo devine o voce implicată; evenimentul văzut, evenimentul trăit; logica faptelor, o logică afectivă, în fond însă, structura adîncă se conservă, cu o notă mai .pronunţat sentimentală. Un personaj relatează el însuşi ce a trăit. Dacă comparăm acum *Păcat boieresc* cu *Codrul* (temă similară) descoperim un *al treilea tip* de naraţiune, în care povestitorul (mereu deosebit de autor) e numai martor, nu Şi erou al întîmplării. Tot un personaj: dar cu rol secundar, accidental. O voce care se apropie din nou de impersonalitatea ochiului din primul tip; o structură narativă mai fină însă, ce le corectează pe celelalte două. Iată cum. Faţă 'de naraţiunea clasic impersonală, aici centrul este mutat din exterior în interior, si din [v]idul unui povestitor neidentificabil ca persoană, abstract, în realitatea unui personaj; în primul tip, ochiul Prindea în retina lui evenimentele, oamenii, locurile, atmosfera, încă înainte de a exista povestirea, şi le urmărea şi după încetarea ei; vocea din al treilea tip [lr]icepe şi se încheie în povestire, este contemporană cu ea. Scade deci impresia de convenţie pe care nuvela

şi romanul tradiţional ne-o dau adesea astăzi. Faţă de povestirea întîmplărilor de către eroul însuşi al întîmplărilor (tipul al doilea), care era prea patetică, creşte impresia de firesc. Martorul, străinul, sînt povestitori mai credibili decît participantul: fiindcă ei sînt în acelaşi timp, înăuntru şi în afară, implicaţi şi neimplicaţi. „Literatura" se găseşte totdeauna pe această linie despărţitoare: nu e nici viaţă trăită, nici minciună pură. Cel mai aproape de privilegiul de a vedea deodată în ambele părţi — spre realul existenţei şi spre libertatea invenţiei — nu e nici naratorul impersonal, neutru (a cărui libertate e în principiu absolută, fiindcă trece înainte şi după spaţiul concret al naraţiunii) nici eroul (copleşit de conţinutul experienţei sale, prizonierul unei emoţii, pe care tinde s-o falsifice din solidaritate cu sine), ci martorul, ,,al treilea", al cărui angajament e totdeauna dublu. Ochiul din naraţiunea obiectivă vede prea mult, adică totul; misterul se spulberă prin schemă prestabilită, ordine, simetrie; .eroul din povestirea trăită vede, la rîndul lui, prea puţin, el e orbit de ceea ce relatează, punînd persuasiune, sentiment, şi spulberînd misterul prin abundenţă în detalii, prin dezordine trădătoare. Prin dublul său angajament, martorul e ferit de ambele exagerări, ochi mut, voce oarbă: el e un ochi căruia i s-a redat vorbirea, o voce căreia i s-a redat vederea, în sfîrşit, *al patrulea tip* de naraţiune, la Sadoveanu, este acela în care martorul nu mai este un simplu personaj secundar, ci însuşi autorul: naraţiunile maturităţii sadoveniene intră, aproape fără excepţie, în această categorie. Dacă în tipul imediat anterior, autorul se confunda cu unul din personaje, se cobora la nivelul lui, se lăsa redus, însuşit, de data aceasta el se menţine într-o perspectivă detaşată si ironică, accen-tuînd tocmai ceea ce încerca mai înainte să evite: convenţia istorisirii. Cel ce povesteşte este din nou, ca

esenţiale: m locui unui ucm nt-utiu mupuM-şn,, <j voce anumită care vorbeşte; în locul unei absenţe obiective, o prezenţă în primul ţin, un suprapersoriaj. Deosebirile sînt însă esenţiale: în locul unui ochi neutru care priveşte, o

voce

ective,

eroi, conflict), un limbaj.

Efectele schimbării se constată lesne. Naraţiunea se de-dramatizează, la propriu ca şi la figurat: la propriu, fiindcă, dispărînd reprezentarea, dispar teatrul, scena, eroii; la figurat, fiindcă însuşi conflictul se atenuează, odată cu încetarea diferenţelor de nivel psihologic. Personajele îşi pierd limba proprie: altcineva vorbeşte în locul lor, un suprapersonaj care e însuşi autorul. Odată cu limba, îşi pierd şi psihologia, în loc să vorbească, sînt vorbite: şi nu numai vorbirea lor e vorbită, dar şi gesturile, fiinţa lor întreagă. De-dramatizată, naraţiunea rămîne fără relieful ei „realist", pe care-1 dădea senzaţia de mişcare a personajelor într-un spaţiu cu mai multe dimensiuni, cu înălţime şi adîncime. Din basorelief, povestirea devine plană. Personajele: figuri într-un discurs, ca şi momentele acţiunii: imagini plate pe o suprafaţă plată, iluzii ale" unei vorbiri. Povestirea curge ca o apă şi ceea ce duce cu sine sînt aparenţe de buşteni, liane, frunze; nimic altceva decît reflexe ale Balurilor şi ale luminii, într-o oglindă. Din limbaj funcţional, limbajul povestirii sadoveniene devine limbaj esenţial, din mesager pentru obiecte de dincolo de el, substanţă în sine.

Aceste patru tipuri nu sînt simultane: e vorba mai curmd de o evoluţie către cel din urmă examinat, care e al mai tuturor operelor tîrzii. în definitiv, ceea-ce Percepem în *Ţara de dincolo de negură,* în *24 iunie* şi altele e o voce: profundă, monotonă, cu un timbru Şor de recunoscut. Recitind primele naraţiuni ale prozatorului, constatăm cu surprindere că vocea era deja le; aproape insesizabilă atunci, în, de exemplu, *sat odată:* „în amurgul unui început de toamnă,

un călăreţ cobora în trap liniştit spre sat, priiymîn-gîicrile vîntului înserării, în liniştea coastei, potcoavele calului sunau rar şi dulce pe şosea: tac-tac, tac-tac..." Contează mai puţin absenţa povestitorului ca persoană identificabilă (naraţiunea aparţine primului tip): el e sugerat în această voce. Ce-i drept, vocea e deocamdată intermitentă. Răsună la început şi la sfîrşit: un mic pasaj de nuvelă realistă, reprezentabilă, formează miezul scrierii. Sau, iată *O istorie de demult* din al treilea tip narativ: şi aici auzim vocea, de asemenea intermitentă, clară abia către final, cînd, peste vechea scenă de teatru a tragediei, unde a crescut iarbă deasă, vîn-tul poartă, împreună cu frunzele veştede, sunetul ei unic: „Ne întoarserăm în loc, pe perinile trăsurii, în urmă, tăpşanul singuratic, între muncele, se desluşea cu tufişurile, cu arborii lui pitici şi răsuciţi, deasupra mormintelor pierdute şi uitate. Peste singurătatea şi peste melancolia aceea de început de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite". Vocea încheie aici o istorisire pe care a provocat-o: ea s-a rătăcit, un timp, a asurzit, ca şi în povestirea anterioară, îngăduindu-ne să vedem prin transparenţa cuvintelor teribila scenă a spînztirării unei femei; apoi s-a regăsit, închizîndu-se brusc asupra viziunii, şi-a reluat opacitatea, vibraţia stinsă, în majoritatea povestirilor maturităţii, această voce placid-amară, pătrunsă de o muzicală sentimentalitate, e substanţa din care se modelează totul: evenimente, peisaje, oameni, mişcările şi vocile lor. E o • lavă, cîndva fierbinte, care acum s-a'răcit şi ne permite să-i citim în accidentele suprafeţei o întreagă viaţă. Nu se mai mărgineşte să ne introducă în subiect, să încadreze întîmplările, să le premeargă şi să le suc-ceadă, ci le conţine efectiv şi organic. Este însăşi materia din care se alcătuiesc, bunăoară, în 24 *iunie,* peisajele acvatice, barcagiul, rudarii, Raruca, pescarul şi povestirile lor. Niciodată n-a fost mai evident că sub-

stanţa povestirii este însăşi spunerea ei: conţinutul, un limbaj. Pînă si vorbirea eroilor, se detaşează doar pe fondul acestui limbaj comun. Limba colorată, vie, a rudarilor creşte pe limba naratorului ca muşchiul pe scoarţa copacilor, e o combinaţie de cuvinte ce înfloreşte pe alte cuvinte. Totul consumă înlăuntrul unei singure voci, se raportează la ca, îşi menţine savoarea şi prospeţimea prin ea. Şi această voc,e e însăşi naraţiunea, rămînînd în urechea noastră tot timpul, ca o'masă omogenă de sunete, ca o materie.

Din aceste exemple rezultă destul de clar că tendinţa principală a artei sadoveniene este aceea spre o intliferenţiere ce s-ar putea compara cu nonfigurativul din pictură. Limbajul nu mai .figurează lumea, ci o constituie, nu mai este un vehicul, ci o materie, aşa cum linia şi culoarea încetează, în pictură, să mai reflecte forme ale lucrurilor reale, devenind ele înseşi o formă. Trei din cele patru tipuri narative nu mai • apar decît accidental în povestirile de după 1928, unde relieful, impresia de spaţiu real sînt înlocuite de un stil, de o'retorică, de o vorbire. Prin „vocea" pe care am încercat s-o pun în evidenţă, înţeleg tocmai această vorbire substanţială din' care ia naştere, ca dintr-5 emisie de unde, viaţa operei. Nu încape nici o îndoială, pentru cine îi citeşte cărţile în ordinea apariţiei, că Sadoveanu a tins de la început către acest stil: din ce în ce mai dens, mai material, mai senzual. •

„Senzualitatea" e un aspect important, dovadă tocmai a materializării conţinutului, a unei expresivităţi imanente în plasticitatea ei extraordinară. „Poezia noastră îndulceşte întrucîtva realismul domniei voastre", remarcă naratorul din *Roxelana,* cînd opune stilul oriental celui european. Evoluţia de la naraţiunea reprezentată, în relief, la aceea bazată pe o ceremonie a cuvîntului reflectă, la Sadoveanu, un

proces de poetizare a prozei, paralel cu acela de omogenizare pe care

1-am semnalat la toate nivelurile: viziune, univers, modalitate. Saţietatea stilistică („stilul înflorit" al naratorului din *Roxelana) t* indiciul unei arte prin excelenţă poetice, de magie verbală, de elocuţie pură, în care conţinutul e perceptibil direct în formă, vorbire sau scriitură, în care „ideea" se „senzualizează". Efect, desigur, al descoperirii artei orientale, dar nu numai atît: căci îl simţim mai înainte, ceea ce înseamnă că e o trăsătură de caracter a întregii literaturi sadoveniene.

S-a observat uneori că, în *împărăţia, apelor* si în alte cărţi de acest gen, conţinutul nu este propriu-zis epic, ci poetic şi contemplativ. Cu alte cuvinte, dacă, în naraţiunile de vînătoare şi pescuit de pînă la o anumită dată, vînătoarea si pescuitul ofereau cadrul sau pretextul pentru o întîmplare oarecare, pentru ana-liză psihologică (un tînăr se duce la vînătoare de raţe şi e vrăjit de ochii unei fete de morar; un boier îşi împuşcă, la o vînătoare, soţia necredincioasă etc.), ulte-rior, ,,subiectul devine cu desăvîrşire indiferent si însuşi cadrul se animă. „Acum un an, după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undiţa de păstrăv şi m-am •dus la munte": altădată, o asemenea frază ar fi fost rama tabloului; acum ea constituie însuşi tabloul, căci nu mai funcţionează ca element de introducere, ci ca materie. Acelaşi lucru se întîmplă în *Hanu Ancuţei* unde, spre -deosebire de *Crisma lui moş Preoţi* şi chiar de *Cocostârcul albastru,* hanul, întîlnirea oamenilor, nu mai sînt doar decorul exterior, ci spaţiul interior al epicii. G. Călinescu a zugrăvit foarte frumos acest proces, această senzualitate flamandă a prozei sadoveniene: „La crîşmă nu mai merg oamenii spre a-şi dezvălui tainele, acolo vine autorul cu proiecţiile sale sa se veselească de mirosul şi gîlgîirea vinului… în toate volumele lui Sadovcanu vom găsi momentul împărtăşirii cu hrană, în ultimele volume, însă, golirea ulcelei cu

vin şi ruperea fripturii în ţiglă au aspectul simbolic al unui imn adus uberităţii solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aduc laude roadelor pămîntului.. . Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice ... Este evident că sistematizîndu-şi propria inspiraţie, scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care si-a împrospătat paleta, eliminînd liniile melancoliei şi înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalităţii. £>-ar putea chiar afirma că Sadoveanu reface în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum cîteva secole, cu oameni în zdrenţe umplîndu-se de vin şi contemplînd cu ochi lacomi mari bunăţi de cărnuri fripte. Olanda urcioarelor de vin şj a meselor de bucătărie pline cu vînat si peşti. . . Centrul de greutate al bucăţilor îl formează expunerea băuturilor şi alimentelor, făcută cu infinită savoare verbală, cu ceremonii delicate, într-un limbaj de un artificiu graţios".

Substratul unei mari părţi -din literatura lui Sadoveanu fiind acesta, se înţelege că cei care au interpretat, de exemplu, istorisirile de vînătoare, pescuit sau chiar acelea de călătorie ale scriitorului ca pe nişte reportaje superioare, fără invenţie artistică, s-au înşelat, ncluînd în seamă tocmai latura artistică atît de izbitoare. Invenţia'însăşi are aici un sens special, căci constă, înainte de orice, chiar în abundenţa plină de savoare a detaliului, în concretul unei proze a cărei originalitate ţine''prea puţin de fabulă, de anecdota epică, şi cu mult '"mai mult de modul expunerii. Sadoveanu e capabil să dea impresia că povestirea e mereu aceeaşi, cînd, în fond, ea e de fiecare dată alta. Pe sute de pagini se repetă aceleaşi scene, aceiaşi eroi, aceleaşi peisaje: fiind necontenit altele, noi, proaspete. Geniul lui Sadoveanu este, s-a spus, al variaţiunii pe[1] temă. Invenţia nu e în subiect ci în protocolul istorisirii. E o altă consecinţă a di'solu-ţiei realismului epic şi psihologic care U împinge cu

52

5
3

timpul pe autor spre acele admirabile cărţi de după 1928, care, de la *împărăţia apelor* şi *Ţara de dincolo de negură* la *Poveştile de la Bradu Strîmb,* denotă o schimbare de structură şi de perspectivă esenţiale. Pînă în 1928, cele mai multe volume publicate sînt culegeri, în care fiecare bucată are autonomia ei. Doar două din cărţile importante de după 1928 mai păstrează acest caracter *Ochi de urs şi Fantazii răsăritene),* restul avînd o structură ciclică, în care naraţiunile se leagă, se continuă, atît prin cadru şi temă, cît prin revenirea unor motive semnificative. Nu fiecare naraţiune în parte prezintă interes, ci ansamblul; şi, dealtfel, e şi greu de făcut delimitări înlăuntrul ciclurilor, compuse muzical, cu o tehnică imperceptibilă, dar riguroasă, a repetării, alternării şi leit-motivelor. Varietatea se produce într-o unitate ce nu e doar efectul compoziţiei, ci şi al perspectivei. Ceea ce, la prima vedere, putem lua drept personaje, nenumărate personaje — vînători, călători, pescari — sînt de fapt prototipuri oarecum stabile, pe care le putem numi Călătorul, Pescarul, Vînătorul, multiplicate la infinit, însă esenţial aceleaşi. Rotirea lor sugerează consistenţa spaţiului literar al acestor cicluri, ca rotirea unor teme, în jurul prototipului principal care este de fapt Povestitorul. Invenţia însăşi reapare odată cu el: căci, prin el, prin forţa lui de aînvîrti maşinăria atît de lipsită de epică, atît de substanţial poetică, a ciclurilor, se realizează în monotonia aparentă halucinanta lor diversitate.

Să procedăm la descompunerea şi la recompunerea sistemului, spre a învedera mecanismul imaginaţiei. *Priveliştile dobrogene* se deschid cu elogiul călătoriei; *Istorisirile de vînătoare,* cu acela al vînătorii; la începutul *împărăţiei apelor,* ascultăm lauda pescuitului; în „înainte cuvîntarea" la *Divanul persian,* pe a povestitului. Iată, deci, chiar cele patru teme fundamentale: călătoria, vînătoarea, pescuitul şi povestirea. Tpt patru

vor fi şi personajele simbolice: călătorul, vînătorul, pescarul şi povestitorul. Relaţia lor c semnificativă. Călătorii, nenumăraţi, de la rătăcitorii singuratici la negustorii de tot felul, nu apar numai în jurnalele de călătorie propriu-zise *(Oameni şi locuri* etc.): cum .călătoria impregnează întreaga operă, puţine personaje sînt străine de această nevinovată şi folositoare manie. Cu piciorul, călare, în căruţă, cu pluta ori vaporul, cu trenul şi automobilul, toată lumea sadoveniană călătoreşte. Căruţaşii, vizitii, călăuzele alcătuiesc o breaslă bogată, pe măsura necesităţilor. O temă derivată este rătăcirea: ieşirea adică din spaţiul cunoscut, surpriza peisajelor insolite, capcana. După cum, un personaj derivat este rătăcitul: intrusul, străinul fără nume, martorul accidental. Yînătoarea şi pescuitul sînt, pe de o parte, legate de călătorie, căci presupun explorarea de locuri diferite sau îndepărtate. Expediţia cinegetică şi pes-'cărească e uneori raţiunea călătoriei; alteori, pretextul ei. Dar pînda vînătorului ori vegherea pescarului asupra nadei azvîrlite în apă fac din vînătoare şi pescuit îndeletniciri deopotrivă staţionare; pe lîngă mijloacele deplasării, ele le implică pe acelea ale statului pe loc: ascunzătoarea, refugiul, coliba, hanul. Statul pe loc favorizează imaginaţia (,,Mi-am pregătit trei undiţi şi le-am desfăşurat în apă, la fund, cu plumbi. . . M-am chincit pe malul umed. . . în acea clipă am auzit în marginea luncii şi cîntecul din ajun al rudăresei. Numai un moment am fost atent într-acolo si crapul era cît pe ce să cîştige lupta..."); de aceea, vînătoarea şi pescuitul sînt, pe de altă parte, legate de povestit. Povestitorii la Sadoveanu se recrutează adesea dintre vînători şi pescari, aşa cum vînătorii si pescarii se recrutează de obicei, dintre călători. Dar spre deosebire şi de călătorie, si de vînătoare şi de pescuit, povestitul conţine, pe lîngă expresia unei explorări a lumii, şi pe aceea a transformării ei. Şi, de la un timp, totul devine bun de

povestit: călătoria, vînătoarea, pescuitul. Din ingredient ce dă farmec existenţei singuratice sau expediţiei colective, petrecerii vesele la han, popasului, povestitul se preface într-o plăcere gratuită a spiritului: călători, vînători şi pescari simt cu toţii nevoia să-şi dez-* lege limba, îndeletnicirile lor îi despart uneori, povestitul îi apropie totdeauna. Şi nu povestesc doar ce li s-a întîmplat în călătorie, la vînătoare sau la pescuit; povestesc de asemenea ce li s-ar fi putut întîmpla. La început povestesc ca să treacă timpul; apoi îşi trec timpul ca să povestească. Scopul lor necunoscut, dar imperios, este imaginaţia sau, altfel spus, vorbirea.

r"Nenumăraţii povestitori din cărţile lui Sadoveanu repetă înlăuntrul ficţiunii destinul scriitorului însuşi care transformă tot ce trăieşte în fapt de imaginaţie. Vînează, călătoresc, pescuiesc, în vederea poveştii; orice le iese în în cale poate constitui un prilej; iar cînd acesta lipseşte, îl inventează, căci povestea este buretele care absoarbe totul. Sadoveanu înseamnă o capacitate de a vorbi inegalabilă, un debit verbal enorm. Subiectul vorbirii — în *Ţara de dincolo de negură* în *Istorism de vînătoare* — este numai superficial vînătoarea, pescuitul, călă-

" toria: în realitate; cum s-a remarcat, este vorbirea însăşi. Odată dezlegată, limba se exercită la nesfîrşit. Oamenii vorbesc: şi nu numaidecît pentru a spune ceva. Taina lor nu e ceva ce se ascunde; încercînd s-o aflăm, sîntem decepţionaţi: mereu aceeaşi dragoste înşelată, aceeaşi suferinţă, aceeaşi vină, aceeaşi moarte; taina lor adevărată este, paradoxal, nu ceea ce se revelă în vorbire, ci vorbirea însăşi. Toată enigma "personajelor lui Sadoveanu constă în uriaşa lor limbuţie: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele şi restul lumii cuvintele. Pînă şi muţenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenţei: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea

vorbirii fiind încetarea vieţii. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensaţie/opera lui e o vorbire continuă. Personajele înseşi par firi închise, reticente si tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbeşte.

O prefacere a artei putem observa si în romanele,jş-
jţpjjCfi. în toată rigoarea, numaijjrirnele ţ"apărute *(Şoi mii, Neamul. Şoimăreştilor}* sînt romane propriu-zise;
cărţile maturităţii *(Zodia Cancerului, Nunta Domniţei Ruxanda)* fac trecerea spre structura epopeică din *Fraţii Jderi* sau spre aceea de basm din *Nicoară Pot coavă.* Romanele din tinereţe aji caracterul naratiivnilor
~~romantico do nventiiri~~ şi sînt influenţate ~de scrierile"
asemănătoare ale lui Walter Scott. Victor Hugo şi Al. DumaSi Accentul cade"pe acţiune, pe elementul de şur-
TJliza^şi de suspense, pe coîncidenţe. Recuzita genului
e aproape toată aici: -*^::f~r---JL-~t^1—' --•-*--•-•-
----------*-•--
trădări,...iubiri -nefericitei. Erotica e romanţioasă iar r)sjhn1ngia cnnventifmala, oarecum ca în ciclul luiSien-kiewicz, de la care provin şi cîteva teme. Absenţa densităţii stilistice traduce, pe de altă parte, absenţa autorului ca narator: romanele sînt modice şi schematice, fără atmosferă, într-un ritm ce ţine exclusiv de subiect, întîiul lucru care ne izbeşte în cărţile de după_ răzbpi-£. tocmai încetinirea acestui ritm. DintMm ritm aTevenimentelor, el devine. umiLal. -p.Qy.estiriL_..cu alte cuvinte de protocol. Tzbmdind atmosfera mitică, se pune în acest fel de acord formula narativă cu conţinutul. Şi *Zodia Cancerului* şi celelalte sînt substanţiale tocmai stilistic: oamenii vorbesc mai cu plăcere decîtr acţionează, amînaT fapta prin istorisiri. Modurile poves-*Tlrîi sîrit destul de~variate de exemplu, în *Fraţii Jderi:* pe lîngă aceea a autorului, auzim vocea diferitelor personaje. Uneori, chiar, persoana întîi ne induce în eroare. Descrierea taberei de la Vaslui, în volumul al treilea,

o face un personaj anonim, din masa războinicilor lui Ştefan: „credem noi, vasluienii..." Cine noi? Poate fi vorba de moş Irimie, morarul de la apa Bîrladului sau de altul ca *el.* Tot la persoana întîi ne sînt arătate amintirile din copilărie ale lui lonuţ. în sfîrşit, conversaţia dintre Ncchifor şi Nicodim, 'din acelaşi volum, începe cu vorbele celui dinţii şi abia după un timp descoperim cine povesteşte şi unde. Această „amânare" a dezvăluirii povestitorului o mai întîlnim ^şi > rezultatul e o foterferenţă de voci, ca într-o simfonie'. Dar pers-p^cţiy^_jiar^±iyj^^nţialărămîneaceea ÎTlmtoruîuT, a cărui voce am învăţat afum s-o fecunoaştem şi care e la originea atîb a ritmului lent, cît şi a atmosferei din aceste cărţi : ea nu ne mai conduce direct la epica relativ săracă, ci formează un strat opac. Structura epopeică sau fabuloasă *se* constituie pornind de la acest debit verbal uriaş prin ^ care prozatorul îşi ia în stăpînire universul şi eroii, înălţîndu-i pe un soclu, distanţîndu-i de „realitate", aşezîndu-i în lumina legendei. *Şoimii* era un roman de imaginaţie, în sensul dat cuvîntului în secolul trecut, cînd i se opunea observaţia realistă. *Nicoară Potcoavă* e un basm curat, unde evenimentul contează mai puţin decît atmosfera aproape feerică şi unde limba autorului şi limba personajelor au căpătat o mare densitate. Să analizăm pe scurt, din unghiul artei, *Fraţii Jderi* şi *Nicoară Potcoavă.*

sînt tipice, evenimentele, generale. In *Neamul reştilor* psihologia era sumaraŢ~ăici ea este lichidată. Pjşppridjii,L.ri-nrp intprinritaţg, condus de legea speciei, nu de impulsuri personale. Verifică o condiţie, nu prezintă interes de sine stătător; înainte de a fi el însuşi, aparţine unei comunităţi; şi, în loc să se izoleze, se ataşează tot mai

§tnirfaira__e20£§kă în *Fraţii _Jderi*

înseamnă mai multe lucruri. Intîi, .ab^fiăţa^ individului: personajele

juvenilă contra legilor tribului la asimilarea deplina_ de^âţre'trib. Nici personajele feminine nu sînt individualităţi: faţa nubilă ca Nasta ori femeia măritată ca Ilisafta sînt tipice pînă la pierderea oricărui contur. Noţiunea însăşi de eroism trebuie înţeleasă ca o intensificare a unor însuşiri pe care le posedă toţi: ._eroul_nu e singular şi deosebit_de ceilalţi, ci forma cea mai de sUşT a ataşării ialcoleativ-ifeate-şi a supunenî~la ordinea ei străveche. Existenta e ritualizată si previzibilă, căci e predestinată. lorîuŢcare fuge~după Nasta la turci nu poate .deveni altceva decît viitorul oştean viteaz al lui Ştefan. Soarta fiecăruia e scrisă în stele şi poate fi citită acolo, înţelepţii ca Amfilohie Şendrea n-au nici o greutate în a o cunoaşte şi stăpîni. „E motivul pentru care — notează Lukacs în *Teoria romanului* — timpurile fericite nu au filosofic sau ceea ce e acelaşi lucru, toţi oamenii sînt în acele timpuri filosofi, deţinători ai scopului utopic al oricărei filosofii. Căci care este sarcina adevăratei filosofii dacă nu aceea de a întocmi această hartă artificială?"" Toţi joacă roluri fixe: stă-pînit<ţrii noroadelor şi noroadele. Pacea şi războiul sînt dinainte stabilite ca si dragostea şi moartea fiecărui personaj. Manole Comisul o învaţă pe Ilisafta că voinţa domnitorului e, pentru supuşi, sfîntă; mintea netreb- , nică a unei femei nu o poate pricepe. Mintea fiecăruia e netrebnică, fiindcă unul gîndeşte pentru toţi. Hotă-rîrile se ascultă, jiu se discută. Deliberarea morală e absentă din problemele statului, după cum "fusese din •acelea ale familiei sau ale insului. Obedienţa e necondv-ţionată. Fără conflict moral, epopeea sadoveniană are întinderea măreaţă a unui ocean şi calmul lui — căci-furtunile nu-1 pot scoate din ţărmuri — fiind totodată lipsită de adîncime. Unica unitate de măsură pentru arta epopeii ^ste aceea de extensiune iar criteriul ră-mîne puterea de exemplaritate; personajele au statură

impresionantă şi suflete de copii; cele mai grozave
fapte se săvîrşesc cu cugetul senin, căci abisurile fiinţei
morale rămîn necunoscute acestor oameni care simt în
tăria braţului ori în aceea a minţii un suflu dumneze
iesc; eroismul lor e o încuviinţare împăcată, nu un dra
matism, împărţită în cînturi cu o amplă cadenţă mu-
zicală^epopeca sadovejiiană e o lume_dc_ergi^ uriaşi şi
exemplarī. •——-
• ;_

Structura fabulos-alegoricâ din *Nicoară Potcoavă e* întrucîtva deosebită. Elemente de basm popular există şi în *Fraţii jderi* mai ales în primele două volume : calul fermecat al lui Ştefan cel MarV, vînătoarea bourului alb sau chiar aventurile de Făt-frumos ale lui lonuţ plecat în căutarea Nastci-Cosînzeana. Sînt chiar şi res-scrieri ale unor balade vitejeşti, amestecate în' ţesătura naraţiunii. Dar toate sînt subordonate eposului, în vreme ce în *Nicoară Potcoavă* epica e subordonată basmului iar alegoria e scoasă în prim plan. Pătrundem în „roman" ca într-o poveste. Prologul şi epilogul *Şoimilor* rezumau istoria în chip direct: prologul şi epilogul au, aici, un loc comun de desfăşurare, hanul lui Goraşcu Haramin. Este un han simbolic, ca şi al An-cuţei, unde drumeţii ce se nimeresc împreună spun poveşti. Nerăbdarea tuturor de a spune şi auzi poveşti este neînchipuită: tăcerea pare o pedeapsă. „Prietine drumeţ (exclamă hangiul), dacă ştii, nu ne pedepsi, spune ca să ne izbăveşti de neştiinţă". Istoria ia de la început chipul poveştii. Eroul, Nicoară, este un Harap Alb care-şi duce la împlinire însărcinarea ajutat fiind de toate făpturile. Presvitera Olimbiada seamănă cu Sfînţa Vineri ori cu Sfînta Duminică. Ograda ei e plină de jigănii, între care căţeluşa cu dinţi de oţel. Ea vindecă bolile prin descîntece în versuri şi leacuri miraculoase. E o Sfînta Vineri cultivată care a' citit *Teaghene şi Harideea.* Carte în carte, aşadar: basmul se pătrunde şi el de livresc. Casa lui Davideanu e misterioasă ca un

palat din *Halima* cu uşi ce se deschid pe neaşteptate lîngâ tîmpla străinilor, cu facle ţinute de mîini nevăzute. Vorbirea autorului şi a personajelor e ceremonios-afo-ristică, formele de adresare nefiind pur şi simplu expresia acelei politeţi înnăscute, aşa de obişnuite la Sadoveanu, ci şi a structurii feerice şi livreşti. *Şoimii* era încă un „roman poporan": *Nicoară Potcoavă* e un . basm.

Şi în *Aventurile şahului, si* în *Ostrovul lupilor* se spun poveşti: se vorbeşte, însă, pe această treaptă a imagi- . narului sadovenian, elocuţia — atît de spontană aparent, de liberă, de abundent populară, în lumea ţără-,' nească sau a oamenilor ce trăiesc simplu în mijlocul naturii — e subminată de scriere; imaginaţia, de carte. Lucrul 1-au observat, într-o formă oarecum generală. Perpessicius şi Tudor Vianu („Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului — remarcă T. Vianu în *Arta prozatorilor.* Totuşi... ceea ce îl preocupă în epoca lui nouă din punct de veMere lingvistic, nu mai este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălţarea ei artistică la un nivel care-i dă nu ştiu ce timbru grav şi sărbătoresc,, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu Ancuţei* în-' ţelege numaidecît ca vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei şi simţul nuanţelor sînt atît de dezvoltate, încît, îm-prumutîndu-le oamenilor săi, scriitorul îi înalţă într-un plan cu mult deasupra realităţii. .. Comparaţia cu arta umanistă a lui Anatole France se impune şi în acest punct. Numai că umanismul occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala poeţilor clasici şi a filosofilor epicujieni şi stoici, i se alătură aici un umanism oriental şi bizantin extras şi purificat din

vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sado-veanu stabileşte — pare-mi-se — cel dinţii exemplu al literaturii noastre") şi, cu argumente contrare, Vladimir Streinu („Dacă ar fi vorba de vreo derivaţie cărturărească, ea ar sta mai degrabă în legătură cu înţelepciunea poveştilor orientale, care, circulînd la noi din vechime, în chip de « romane poporane », au reînflorit suprem în *Divanul persian").* Totuşi nu s-a acordat decît în treacăt atenţie unei predilecţii foarte timpurii a lui Sadoveanu şi anume aceleia pentru adaptarea unor scrieri străine, încă de prin 1908—1909, el traduce pentru o colecţie de popularizare trei „romane" medievale: *Alexandria, Esopici* şi *Gencveva de Brabant.* Din ultimul, va rezulta peste douăzeci de ani o carte mai pronunţat sadoveniană, intitulată *Măria Sa puiul pădurii.* în 1926, prelucrează *Varlaam şi loasaf* iar în 1930 cîteva povestiri din *Halima. Aventurile şahului* din 1933 nu este nici ea în esenţă altceva decît repovestirea unor legende arabe, persane sau occidentale. *Divanul persian* reia direct *Sindipa,* iar *Ostrovul lupilor* abundă în pilde ale lui Nastratin Hogea. Chiar în *Poveştile de la Bradu Strimb si* în *Fantazii răsăritene* se simt împrumuturile.

Acestea sînt modele: căci proza din ultima, epocă _a lui Sadove.ami$_r$ ca. şi aceea a un Caragiale _'*(A bu Hasan, K.ir lanulea) ,* ^jqjţiv? r^{nrirlp1l}i1 Cariile se nasc din alte :— tcpetîndu-le, modificîndu-le, într-un joc savant de transcrieri care sînt mai mult decît o simplă adaptare şi mai puţin decît o invenţie. Sau, mai exact, sînt-o invenţie de un anume fel, căci povestirea şi repovestirea nu coincid niciodată, cum nu coincide imaginea vieţii cu viaţa. Borges relatează într-o nuvelă celebră cazul lui Pierre Menard care a rescris *Don Quijoie:* şi; deşi nu s-a abătut cu o literă de la textul lui Cervan-tes, a scris o carte cu totul nouă. Ca şi eroul lui Borges,

Sadoveanu sfîrşeşte prin a reinventa în cărţile lui cărţi care existau mai dinainte, fără ca modelul şi copia să fie identice vreodată. Arta însăşi a lui Sadoveanu devine livrescă: pentru că rru mai este doar o experienţă a imaginaţiei, ci şi una a scrisului, adică, în fond, a literaturii.

În punctul de pornire este deci o altă carte, un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istoriseşte acum este chiar aventura acestui text originar; în locul călătoriei, vînătorii sau pescuitului, al vieţii, cartea însăşi devine agentul fanteziei. „Iată însă că datorită unor foi de învălit marfa ale neguţătorului meu de cafea Hogea Becîr — citim în *Divanul persian* — şi unui prietin pripăşit de mult în Moldova, de neamul său din Persia, am descoperit versiunea cea bună a acestei povestiri". Sursa *Divanului* s-ar afla în manuscrisul în care Hogea Becîr îşi învelea, fără să ştie, marfa, şi în peripeţiile circulaţiei lui (Cervantes, care îşi pune personajele din partea a doua a romanului său să ia act de partea, întîi ce se publicase între timp, cunoştea procedeul: sursa primelor opt capitole din *Don Quijote,* zice el, ar fi manuscrisul unui autor neştiut, iar al celor ce urmează, manuscrisul maurului Cide Hamete Benengeli, cumpărat din întîmplare de la un băiat). La originea *Crengii de aur* e manuscrisul încîlcit al profesorului Stafflatin. Fie că e vorba de un text real, fie de unul închipuit, Sadoveanu începe prin a relata întîmplările' acestui text.

Dar încă: *Aventurile şahului* sînt aventurile jocului cu acest nume ce rezumă istoria şi deopotrivă legendele cărora le-a dat naştere, realitatea şi imaginaţia. Jocul de şah e ca o carte în care eroul, Cantaraga, citeşte sensul lumii: dar dacă lumea se cuprinde într-o carte înseamnă că este ea însăşi un text ce se poate descifra. Mehmet Caimacam *(Ostrovul lupilor)* citeşte viaţa lui Nastratin în pildele lui,' şi p imită, după cum Aii, citind

povestea lui Aladin, îl ia ca model. Viaţa lui Ferid din *Divanul persian,* pretinde autorul în epilog, a fost citită -în veacurile ce au urmat în mai multe feluri. Realitatea în toate aceste exemple, se comportă ca un text supus lecturii. Şi, mergînd cu analogia mai departe, în loc să-şi d >zvăluie un semnificant ultim, unic, se dilată în improbabilul unor semnificanţi infiniţi. „Sfîrşitul acestei istorisiri ar părea cu totul nelămurit — citim din nou în *Divanul* — din pricina învăţaţilor persieni care s-au străduit să amestece aşa fel adevărul cu presupusurile, încît au împuţinat viaţa şi au umflat fabula". Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de la finitul unei soluţii la infinitul unei interogaţii. Ca şi viaţa, textul e infinit: a citi e totuna cu a întreba această infinitate fără însă a aştepta răspuns. Sadovcanu ştie acest lucru şi-1 exprimă în felul lui în epilogul *Divanului:* ,,S-a sculat în vremurile mai dincoace un învăţat mai iscusit decît toţi: toată lumea ştie că e vorba de Musa-ben-Omer Cîrnul. In fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; şi în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune temei pe ce s-a scris: dar se poate pune terflei şi pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu care ^*c* trage din mişeii persieni nu s-a scris niciodată nirftic, si cu toate acestea strămoşii mei au fost, deoarece sînt eu. Adevărate sînt stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Ferid nu se află scris în şiragul împăraţilor Persiei; dar nu se poate dovedi că Ferid n-ar fi fost". Ceea ce înseamnă că nu există de fapt nici o încheiere adevărată a poveştii: în punctul ei de sosire se găseşte un alt text, simetric faţă de cel iniţial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ştafetă de cuvinte, înaintea , oricărei cărţi se află o carte: la sfîrşitul oricărei cărţi, j tot o carte. Un text izvorăşte din altul şi produce altul. Imaginaţia ultimului Sadoveanu e livrescă fiindcă e

o imaginaţie a cărţii, nu a realului, a textului, nu a vieţii ; fiindcă interpretează viaţa ca pe un text ne-sfîrsit.

povestirii îi ia Inml rpoyp^jrp_ Povest'm o întîm-

plare; repovestim o poveste. Povestirea stă faţă în faţă cu existenţa, cu realul; cînd existenţa devine text iar realul, carte, apare repovestirea, şi ea stă totdeauna faţă-n faţă cu o altă povestire. Opera lui Sadoveanu urmează, inconştient, adesea insesizabil, ocolind, revenind, acest drum triumfător al livrescului. Aproape de fiecare dată cînd a reluat o temă, prozatorul a accentuat convenţia în detrimentul firescului, limbajul în detrimentul observaţiei, maniera în detrimentul autenticităţii. *Nicoară Potcoavă e o* scriere mai livrescă decît *Şoimii :* un basm ce poate fi citit ca o povestire filosofică, în locul unei nuvele romantice de aventuri (Al. Dumas autohtonizat prin N. D. Popescu). Se schimbă şi personajul principal: aventurierul, săvîrşind o „vendetta", din *Şoimii,* devine înţeleptul amar, cărturarul sceptic si fatalist din *Nicoară Potcoavă.* Meh-met Caimacam e un Zadig mai melancolic şi mai senzual. De la traducerea *Esopiei* la *Creanga de aur,* de la Esop la Kesarion Breb, acelaşi drum. *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* e o *Apă a morţilor* ce descopere în Lai Cantacuzin un alter-ego al autorului : romanul eroinei provinciale, al unei Emma Bovary moldovence, se preface în romanul acestui erou care, neputincios să-şi trăiască viaţa, ar voi s-o scrie. *Crlsmalui moş Precu e* o reuniune de ţărani, tîrgoveţi, notabilităţi, un roman al satului de la 1900; *Hanu Ancuţei c o* reuniune de povestitori, al căror contract e imaginaţia. In schimbul băuturii, mîncării, mărgelelor şi celorlalte se oferă poveşti: adevărat etalon, monedă absolută. In aceste condiţii, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decît rafinat-livresc, îndfepărtîndu-se de vorbire şi apropiin-du-se de scriere. Aceasta mai înseamnă: forme ale scrii-

turii, nu ale oralităţii; artificiu, nu spontaneitate; joc, nu invenţie; manieră, nu poezie. Aşadar, o artă a expresiei, înflorită şi preţioasă, uniforma şi decorativă; cîntătoare, cadenţată ca în versetele biblice. O limbă ce aparţine autorului şi personajelor deopotrivă, originală în ciuda sursei livreşti, despre care G. Călinescu spune foarte bine: „E o limbă reală cum se cuvine unei lumi ieşite din ev, o adevărată creaţie, amestec original de Niculce, grai ţărănesc, ardelenesc şi chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale".

POVESTIRILE

„Era straşnic om, Cozma Răcoare! *"(Cozma Răcoare).* Vorbeşte aşa doar cineva care 1-a cunoscut în realitate pe vestitul haiduc sau care urmăreşte să lase această impresie: ap_e.lînd..la memorie, nu la invenţie; reproducînd aidoma ce s-a petrecut odinioară, înviin-du-1 pe Cozma însuşi, în carne şi oase, sub ochii noştri: „Cînd zic: Cozma, parcă văd, iată parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg..." Efort de autenticitate, s-ar zice rui_de_imaginaţie^ şi care face obligatorie recomandarea povestitorului, producerea dovezilor necesare pentru adevărul celor povestite: ,,Straşnic român! Călare, cu flinta la spate si cu un cuţit de un cot, ici la chimir, la stînga: aşa 1-am văzut totdeauna. Iată eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume..." Naratorul nu fabulează, îşi aminteşte; sau cel puţin aceasta e atitudinea subînţeleasă. tDacă examinăm însă cu atenţie expresivitatea de tip roral (însoţind cuvintele de gesturi: „ici la chimir, la ptînga") a naraţiunii sadoveniene de început,j3bservăm fcă ea constă de fapt într-o dublă afectarev povesti^ l'torul, un bătrîn care a cunoscut multe, îşi exrnblT, pe l de"cT^ăTEeTTălîţăT;earde "contempofan cîTeroulr3e~rnar-|tor, de partic^ant'^;,lîîEr-un~nn3"¦;^"şT^u'"eîlM^'61m-Itir pe vremea aceea — Cozma s-a trezit între zidurile

Probotei, cu volintirii înlăuntru şi cu turcii pe dinafară") ; pe de alta, el îşi manifestă zgomotos admiraţia pentru caracterul si iaptele-perstmajului (,,... multe firi şi mulţi oameni am întîlnit, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut"), a cărui statură creşte nemăsurat în povestire şi, odată cu ea, cresc şi celelalte personaje, epoca însăşi se colorează eroic. Să notăm o primă abatere semnificativă: pornind de la dorinţa de a fi credibilă real (veridică), povestirea devine de fapt credibilă literar (legendară, hiperbolică, simbolică). Fi- . delităţii promise ,i se substituie exagerarea: memoriei spontane, un cod nemărturisit al ficţiunii. Povestitorul nu e totuşi capabil de invenţie, în ciuda trucajului evocator. El în fond transmite: aventurile haiducului sînt demult intrate în folclor şi naratorul nu face decît să si le atribuie, repetîndu-le. E un simplu mesager: căci odată cu conţinutul moştenit al povestirii despre Cozma Răcoare, el e obligat să repete structura însăşi a legendei, care e fixă. Iată o altă abatere caracteristică. Povestitorul nu numai că recurge la un alt cod decît acela pe care-1 anunţă, dar recurge la unul carp a mai fost întrebuinţat, înşiruindu-şi-1 cu naivitate. „Autenticitate" involuntar trădată: istorisirea lui se construieşte în funcţie de un tipar dat, nu e spontană, ci convenţională.

Naivitatea desuetă a povestirii analizate (şi, desigur, a altora asemănătoare) provine înainte de orice din naivitatea convenţiei. Aici sînt de făcut o precizare teoretică şi una istorică. Autenticitatea în literatură e totdeauna trădată., în sensuT ca arEa nu copiază realitatea. Evocarea, amintirea, povestirea autobiografică sînt moduri ale ficţiunii ca şi basmul, alegoria sau romanul, însuşi naratorul naiv din *Cozma Răcoare* ne arată (fără să vrea) cum sinceritatea se transformă în imaginaţie: ajunge simplul contact cu faptele ce urmează să fie povestite. A povesti, ca act liminar, ele-

icntar, înseamnă deja a imagina, prin introducerea unui sens care nu se găsea în faptele de povestit. Noi nu inventăm niciodată nimic înainte de a ne inventa pe noi înşine ca subiect al invenţiei; înainte de a-şi inventa eroii, orice povestitor se pune pe sine în situaţia de povestitor. Prima „abatere" pe care am consta-tat-o la naratorul din *Cozma Răcoare* este deci obligatorie pentru orice narator: căci în orice naraţiune creditul real îl implică pe acela literar, trece neapărat prin el. Dar spre deosebire de naratorul naiv din povestirile tînărului Sadoveanu, naratorul experimentat se • bazează pe o invenţie deplin acceptată. Fugind de literatură ca (naturală) invenţie, naratorul din *Cozma Răcoare* cade în literatură ca (nenaturală) convenţie. Iar convenţia este în cazul lui aceea a literaturii de la 1900: pe care G. Coşbuc şi Al. Vlahuţă o anticipaseră ca o literatură „pentru popor" iar sămănătoriştii o vor numi realism ţărănesc, inspirat din „dramele din lumea de jos", adică a ţăranilor, după expresia lui Ion Adam.

*

Acest caracter poporan se configurează în epoca ,,de tranziţie" (cel puţin aşa o simte Sadoveanu, odată cu o parte din contemporanii lui) dintre încetarea aceleia a ,,Jimimii", a lui Eminescu şi Creangă, şi afirmarea alteia, noi, ce va ocupa primele decenii ale secolului XX. în *Anii de ucenicie,* relatîndu-şi formarea culturală, Sadoveanu insistă pe continuitatea de spirit şi pe schimbările ce se produc spre 1900: „Eram plin de « Junimea », de Alecsandri, de Alecu Russo, de Creangă; eram prigonitor pînă la exces al neologismelor şi găseam în literatura populară şi în popor o perspectivă de noutate la care se adăuga dragostea mea

adîncă pentru umiliţi, ofensaţi şi nedreptăţiţi", scrie el. Aici sint rădăcinile: spiritul culturii moldoveneşti clasice şi noul spirit social care orifârta pe scriitorii sfîrsitului de veac spre ţărănime. Cel dinţii continuă să fie viu în preocu-

68

69

pările lui Sadoveanu, conştient de atmosfera de cultură superioară a laşului vremii („Eram în Iaşii lui Kogăl-niceanu, ai lui Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu şi Creangă. Buna tradiţie artistică era în aer"), dar şi de tăcerea acestora, apoi a lui Caragiale, în care începe să se audă vocea altei generaţii" mai întîi a lui Al. Vlahuţă şi Delavrancea („îmi plăcea Vlahuţă din *Clipe de linişte. ..,* îmi plăcea Delavrancea mai ales în volumaşul *între vis şi viaţă. . . ")* şi în curînd a unora şi mai tineri. „Aş fi dorit o înnoire a acestor autori favoriţi ai mei, notează Sadoveanu. Publicaţiile contimporane nu-mi mai dădeau nimic, iar tinerii scriitori de proză stăruiau în puţin şi în meschin, unii în convenţional uşor, alţii în subiecte străinii". Aceştia din urmă sînt colaboratorii revistelor macedonskien'e, chiar şi poeţii cărora, precum ,lui Ştefan Petică sau luliu Cezar Săvescu „li se năzăreau ceruri străine şi viziuni din cărţi cetite". Acuzaţia de înstrăinare e transparentă iar judecata asupra *Literatorului,* nedreaptă: „încercarea *Literatorului* s-a uscat în nepăsarea obştească." Mulţi credeau aşa şi noile orientări simboliste se vor limita la cercuri restrînsc, majoritatea prozatorilor din jurul lui 1900 ascultînd de recomandarea lui Al. Vlahuţă şi G. Coşbuc de a scrie cuminte, moral si eficient pentru popor. Sadoveanu însuşi punea gustul lui pentru astfel de producţii pe seama unei împrejurări familiale. „Pînă la vîrsta de tranziţie — scrie el în acelaşi loc — fusesem al tatălui meu. In chip firesc şi logic, dînsul pusese în mine tot ce avea el orăşenesc. Tatăl meu era un boiernaş voltairian şi sceptic .. . Pentru ţărănime avea respingere. . . Nu-'i plăcea nici înfăţişarea, nici forma de vorbire a ţăranului. . . Dar după moartea mamei, sporul meu de cunoştinţi şi de reflecţie m-a dus dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidocţii păturii noastre suprapuse.. . Tatăl meu s-a uitat într-o bună zi la mine cu uimire. Opuneam scepticismului său realităţile sufleteşti ale unui neam străvechi, închis cu severitate în disciplina datoriilor lui". Iniţierea se face prin bunicii dinspre mamă de la Verşeni şi întoarce pe scriitor, după propria mărturisire, din drumul greşit al literaturii pentru cei puţini şi necunoscători de tradiţii, pentru superficialitatea celor ce trăiesc în prezent, spre ,,o alt ă înţelegere. .. care m-a îndemnat şi mai mult să justific şi să argumentez' neîncetat pe erbul meu de predilecţie, ţăranul român". Insă, nu era la mijloc doar o modificare a gustului personal: întreaga epocă se orienta în această direcţie, publicul se schimbase, odată cu temele, eroii şi limbajul literaturii. Elev eminent, cu o cunoaştere destul de bună a limbilor vechi şi moderne, cititor al marii literaturi a secolului încheiat, Sadoveanu face, la debutul său, impresia unui povestitor înzestrat şi personal, însă cam necultivat. Titu Mariorescu îi' recomandă „lecturi sistematice", în raportul academic din 1905, iar N. lorga '(o ştim tot din *Anii de ucenicie)* îl consideră multă vreme un scriitor rudimentar, în fond, autorul *Povestirilor* din 1904 adoptă, împreună cu majoritatea prozatorilor vremii,
0 formulă literară: renunţă deliberat la o literatură ce
1 se părea expresia snobismului şi a înstrăinării, pentru
una în care realităţile ţărăneşti de la noi îşi găseau un
mare loc. Explicaţia întregului fenomen e complexă
şi o voi da mai departe. Deocamdată, să vedem în ce
constă această literatură. Ea regăseşte procedeele epicii
populare, oralitatea, simplitatea, naivitatea, redes
coperă farmecul legendelor, baladelor, descîntecelor şi
ale limbii ţărăneşti. Nu e vorba măcar de realismul ţără
nesc al lui Slavici sau al *Năpastei,* nici de arta lui
Creangă. Fiindcă scriitorii epocii nu se mărginesc să
scrie despre ţărani, ei vor o literatură „ţărănească"
în spiritul ei.' Rezultatul este o contrafacere a litera
turii autentic populare, a folclorului, din unghiul strimt

al micii burghezii de provenienţa rurală. Sadoveanu şi toţi ceilalţi făceau, fără să fie conştienţi neapărat de aceasta, un mare pas înapoi faţă de literatura lui Negruzzi, Odobescu, Slavici sau Creangă. Expresie a unei ideologii sentimentale, proza lor era impregnată, pe de altă parte, de nostalgia unui trecut istoric inexistent, ceea ce explică ridicarea la rangul unei figuri de legendă a Barbarului haiduc *Cozma Răcoare.* Această literatură renunţa la multe 'din cuceririle celei imediat anterioare, coborînd nivelul artistic general. Afectarea naratorului pe care am surprins-o în *Cozma. Răcoare* conţine în genere toată artificialitatea prozei iremediabil minore a sămănătoriştilor.

Ea nu este doar pseudo-populară, dar şi pseudo-rea-listă. Criticii au numit-o romantică, din cauza idealizării. Analizînd-o mai îndeaproape vom constata că ea ţine de structura unui mic realism descriptiv şi sentimental (Tudor Vianu îl numea realism popular), în care a degenerat (spre 1900) o bună parte din proza secolului şi a cărei pretinsă 'obiectivitate este în fond rezultatul unei foarte' convenţionale viziuni asupra realităţii. Caracterul realist este deci la sămănătorişti contrafăcut, ca si acela poporan.

Naratorul din *într-o zi de primăvară* e un tînăr oră-şean care merge la vînătoare şi e silit de ploaie să se refugieze jBtr-o moară, unde asistă la disputa dintre doi ţărani şi autorităţi pentru o chestiune de impozite. Scena e privită, observată, mi povestită. Moara e un teatru: întîmplarea în sine, un spectacol. După lăsarea cortinei, spectatorul (naratorul) îşi ia puşca si pleacă din nou să vîneze. Autorul procedează la o încadrare, la un decupaj în real; evenimentele epice se află prinse în ramă. Vânătoarea, ploaia, refugiul la moară alcătuiesc rama iar conflictul dintre ţărani şi autorităţi, spectacolul. Rama izolează tabloul; mai mult: îl constituie. Noi ştim, cînd citim, că asistăm la un spectacol; ne identificam cu naratorul care joacă rolul de spectator. Ca şi în *Cozma Răcoare,* se marchează o anumită atitudine faţa de real: acolo, realului i se atribuia o valoare istorică, adică petrecută, realizată; aici el urmează abia a se realiza, sub ochii noştri, ca un spectacol de teatru. Nu putern interveni, cum nici povestitorul din *Cozma Răcoare* nu putea, cîtă vreme istoria este crezută adevărată. Tudor Vianu contestă aderarea lui Sadoveanu la estetica realismului, sub cuvînt că el nu se orientează după principiul „adevărului", proclamat înainte de sfîrşitul secolului de Duiliu Zamfirescu şi Vlahuţă, şi încă în vigoare la unii sămănătorişti. Lucrul se cade rediscutat. Aşa-zisul realism al epocii (acela burghez, al lui Duiliu Zamirescu sau acela ţărănesc al lui Ion Adam) se bazează pe o iluzie comună: că zugrăveşte un real real, obiectiv şi exterior; că are acces la un spectacol, la un tablou, ce se desfăşoară sub ochii noştri, dar în afara lor; că, deci, lumea însăşi e o scenă de teatru sau un tablou pe care le putem contempla fără să le putem schimba. Obiectivitatea însemna simularea acestui raport de extra-teritorialitate: scriitorul, ca şi Dumnezeu, este transcendent. El nu produce realul, nici nu-1 transformă: îi rămîne doar să-1 descopere. I se oferă ca un spectacol, ca un tablou: îi rămîne să-1 copieze cu fidelitate. Obiectivitatea aceasta duce la o pastişă sui-generis, căci scriitorul are faţă de real atitudinea pastişeurului faţă de opera pe care o copiază, întreprinde o translaţie, un decalc. Insă realul se lasă vreodată calchiat? Să ne întoarcem la povestirea lui Sadoveanu. în tot timpul discuţiei din moară, ochii ţăranului fixează un punct nevăzut, trecînd peste cei de faţă „spre umbra din fundul morii". El seamănă cu un actor care, de pe scenă, nu priveşte niciodată publicul, deşi se uită spre sală i, privirea lui trece peste capetele spectatorilor. La sMrşit, după ce ţăranul îşi achită dato-

ria, casierul îl trimite în ocol să-şi ia calul sechestrat: „Fără să răspundă, românul se întoarse, mă privi o clipă cu ochii lui întunecoşi, după aceea ieşi. . ." Ultima privire şi de fapt singura privire reală, eroul o adre-\ sează povestitorului: este privirea de reproş pe care viaţa o adresează totdeauna artei care se abţine să intervină, care stă în espcctativă, care nu ia atitudine. Una din cele mai celebre naraţiuni de tinereţe ale lui Sadoveanu, *In pădurea Petrişorulni,* e o suită de imagini de natură, unele foarte frumoase, prea cunoscute spre a le retipări aici. Ea se deschide cu un peisaj de o sălbatecă maiestate („Era pe la sfîrşitul lui August si pădurea Petrisorului, bătrînă şi nestricată de mînă de om, îşi desfăşura tăcută bolţile de frunzişuri...") zugrăvit minuţios, în toate detaliile, plin de viaţa tainică şi fremătătoare a pădurii, ca o „istorie naturală" spusă de un naturalist, şi se încheie cu moartea căprioarei rănite („Aşa sta singură si murea sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe"). Această nuvelă suav descriptivă pare pictată, mai ales în detaliile vînătorii, cu o exactitate răbdătoare de tablou flamand: totul, pînă în cele mai mici amănunte, este *văzut.* Mai mult: Sadoveanu pare a avea realmente în faţa ochilor un tablou: nu se "slujeşte de mijloacele picturii spre a descrie natura, descrie o natură pictată. Să recitim un scurt pasaj:

„O clipă se opri tremurînd, ca si cum ar fi fost înaintea unei prăpăstii. Apoi, încetinindu-şi fuga, îşi făcu loc printre frunzişuri în albia apei. Cu cele două picioare de dinainte în unde, cu celelalte în iarba malului, stătu pe loc. Blăniţa cenuşie îi luci lin în umbră; numai capul fin, cu urechile înălţate, cu ochii mari, sta într-un sul de raze. Ascultă puţin. Apoi îşi plecă botul si atinse de două ori apa de lingă picioarele subţiri, îşi ridică iar ochii, în undele limpezite, apoi, deodată căzu o picătură de sînge".

Se observă lesne convenţia picturală: animalul stînd 'cu picioarele dinainte în apă, oglindit în ea, cu ochii anxioşi, înfăşurat într-un sul luminos de raze ce vin de undeva de sus. Scriitorul vede natura prin intermediul tabloului: aplică peisajului real simetria pînzei pictate. Nu descrie ceea ce vede, vede ceea ce descrie. Splendida descriere, literar vorbind, demodată ca tabloul unui peisagist din prima jumătate a secolului trecut. Este, nici vorbă, o extraordinară fineţe stilistică, în toată bucata, o melancolică solemnitate şi o vibraţie de mister in lucrurile cele mai precise, dar maniera însăşi s-a învechit şi nu ne putem stăpîni o decepţie asemănătoare cu aceea pe care ne-ar provoca-o o reproducere tîrzie aflată în locul originalului. Fără îndoială că Sadoveanu e mai bogat în nuanţe decît oricare dintre prozatorii epocii, dar „realismul" primelor lui scrieri nu trece de acela al contemporanilor. E documentar şi descriptiv, nu profund.

Paradoxul constă în aceea că, debutînd sub semnul apropierii de viaţă, această literatură a renunţat foarte repede tocmai la a lua realul ca model pentru artă. Sub convenţia obiectivităţii (personaj, acţiune, mediu, societate), simţim că artistul coboară la acel „artizanat" al descrierii, la acea virtuozitate pe care un critic o ironizează astfel la urmaşii imediaţi ai lui Flaubert: „Dar ce bucurie de artist de scoală primară..." Impresia de artificialitate într-un stil prin denumire al naturaleţii reale se Explică desigur, şi ea are. rădăcini ce urcă pînă la primii realişti. Nu e greu de remarcat că, în *în pădurea Petrisorului* (spre a rămîne la exemplele noastre), desfiţierca tinde să se reducă la peisaj, aşa cum observaţia socială se reducea, în *tntr-o zi de*

primăvară, la un spectacol *de* teatru: tabloul este aici ceea ce este dincolo scena. Izolare, decupaj, care nu numai separa în spaţiul real un model artistic, dar care oferă spaţiului real un model artistic. Viaţa imită scena teatrului, peisajul natural imită pictura. Ne dăm seama mai bine acum în ce constă iluzia acestui realism epi-gonic: el nu relevă cu adevărat o „priză" la real, un acces la concretul existenţei. Este victima unei mistificări: realul îi c dat în tablou, în scena de teatru; nu-1 poate atinge dccît prin intermediul lor. Rama, decupajul sînt mijloace de a masca absenţa contactului nemijlocit cu obiectele, fragilitatea prizei.

Cel mai misterios lucrri este că estetica acestui pretins realism a încercat să evite cu orice preţ *parti-pris-u]* artistic (din dorinţa de obiectivitate şi de adevăr) spre a cădea involuntar într-un *parti-pris* ideologic; a refuzat să fie tendenţios, reuşind foarte bine în schimb să

• devină tezist. In acest punct se întîlnesc două orientări aparent divergente care se remarcă în proza noastră dintre 1890 şi 1910: pretenţia de realism şi tezismul, zugrăvirea adevărului vieţii şi moralizarea, interesul .pentru realitatea de toate zilele a claselor de jos, în ceea ce are mai autentic, .şi înduioşarea sentimentală.

Tezismul e, fără îndoială, produsul unei false „angajări" sociale, al unei pseudo-ideologii; şi produce, la rîndul lui, o mitologie, adică un ansamblu de false ex-plicaţii sociale. Să comparăm alte două nuvele sado-veniene aparţinînd aceleiaşi perioade şi anume *într-un sat odată* şi *Petrea Streinul,* în cea dinţii, subiectul e următorul: un călăreţ necunoscut poposeşte la un han, în margine de sat, şi moare înainte de a apuca măcar să-şi rostească numele. Cu banii de* pe cal, mortului i se fac cele de cuviinţă şi e îngropat în cimitirul satului sub o cruce anonimă. Cine este? De unde vine? încotro merge? Scriitorul nu ne spune. Omul pare a avea o
taină ce rămîne nedivulgată, în *Petrea Streinul,* ni se

oferă varianta completă a peripeţiilor unui astfel de străin fără căpătîi care, ca şi mortul necunoscut, obseda pg Sadoveanu în primele sale timpuri. (Dovadă încă patru sau cinci naraţiuni asemănătoare ca subiect). Petrea Streinul s-a stricat la oaste si la oraş, ca si personajul din *Ion Ursu,* căzînd pradă băuturii şi desfrîului si ajungînd în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Um-plîndu-se astfel golurile din *Intr-un sat odată, e* totuşi limpede că *Petrea Streinul* nu cîstigă. în semnificaţie ceea ce pierde în mister. Prima idee ce ne vine este tocmai aceea că, explicînd, se risipeşte atmosfera de taină; mai sumară, prima naraţiune pare mai profundă, însă explicarea, arătarea împrejurărilor obiective, nu pot fi de vină în principixi într-o proză realistă, în care analiza mecanismului social joacă un rol important. Dar este vorba cu adevărat de o explicare? Mai întîi, ea rămîne extrem de vagă, evazivă: „Apoi deodată s-a
• văzut Petrea Vornicului luat la oaste. Nu-şi mai aduce aminte de vremurile acelea; asupra lor pluteşte o pîclă greoaie de toamnă". Scufund*area în mocirla viciului ne apare tot aşa de fără raţiune clară ca o boală al cărei microb nu s-a descoperit. Părînd că explică, scriitorul introduce de fapt în discuţie două noţiuni. Oraşxil si Armata, ce acţionează asupra ţăranului (Ion Ursu, Petrea) ca nişte locuri de pierzanie. Simplul contact al ţăranului cu o astfel de viaţă îl perverteşte. Explicaţia ţine deci de o mistică a relaţiilor sociale. Lumea veche, ţărănească, e sănătoasă, în vreme ce aceea nouă e coruptă. Recunoaştem aici o idee pe care literatura din jurul lui 1900 a exploatat-o din plin. Oraşul simboli-zează'societatea nouă, capitalistă. Satul, în pericol să-si piardă structurile patriarhale (pe care în mare măsură
[1] si le pierduse de mult), i se opune, ca expresie a unui puternic fond conservativ. Nocivitatea oraşului rezultă aşadar dintr-un transfer de tip simbolic, iar de aici înainte tot ce se raportează T a el devine automat nociv:

Cazarma, Circiuma, Banul, Jocul cu nucile. Indiferen/ de raţiunea acestei atitudini, ca şi de faptul că SadO-veanu o datorează atmosferei sămănătoriste ori, djn contra, sămănătoriştii au învăţat-o de la el, ea funcţionează ca un partis-pris ideologic: destinul lui Petrea, f al lui Ion Ursu, al altora, *ilustrează* această atitudine. De aici provine tezismul. Oameni, evenimente, destine sînt deformate de voinţa scriitorului, în scopul de a ilustra o idee preconceputǎ. S-a insistat mai mult pe erorile ideologiei decît pe ale literaturii sămănătoriste; naivitatea artistică a *Comorii Dorobanţului* provine, desigur, si din viziunea 'socială naivă: dar mai ales din inconsistenţa unor personaje ce se comportă ca nişte mecanisme docile, în mîna unui scriitor mai autoritar decît însăşi divinitatea care nu pretinde fiinţelor create de ea decît să-si respecte logica interioară. Fără vreo logică interioară, personajele celor mai slabe naraţiuni sadoveniene *(Comoara, Petrea, Ion Ursu* se numără printre ele) nu pot avea viaţă proprie; ele se shimbă fără motiv, trăiesc ţi mor fără motiv. Aşadar, nu explicarea circumstanţelor distruge artisticeşte astfel de naraţiuni, ci tocmai lipsa de normală explicaţie a destinului personajelor. Şi Ion Ursu, si Petrea se prăbuşesc în clipa în care ies din sat: ce forţă nemaipomenită modifică deodată firea şi existenţa acestor ţărani tineri, sănătoşi şi vitali? Această forţă e mitul oraşului capitalist: Sodoma.

Să recapitulăm: în jurul lui 1900, mai exact de prin 1890 şi pînă spre ajunul războiului mondial, se scrie la noi o literatură ,,pentru popor'' (prin popor înţelegîn-du-se ţărănimea) care, în numele realismului, este sentimentală, moralizatoare şi tezistă; pretinzînd că oglindeşte viaţa satului, pune în circulaţie o mitologie ce a culminat în sămănătorism. Primele volume ale lui Sadoveanu (acelea dintre 1904 şi 1912) nu numai că nu sînt străine de sămănătorism, dar contribuie, prin

Itprestigiul scriitorului, la prestigiul curentului. Cel mai)ine rezumă atitudinea doctrina lui Nicolae lorga. El \rcde că societatea se poate schimba pe cale morală anume prin cultură. Nu încape îndoială că lorga era Ijne intenţionat şi că pornea de la un mare interes tnlru problemele ţărănimii, pe care o socotea clasa indamentală. Dar convingerea lui că îmbunătăţirea miaţiei acestei clase se poate realiza prin cultură stă la \baza unei estetici înguste si greşite. El cere opere |'„sănătoase", educative. Cheamă pe scriitori să instruiască poporul, dezvăluindu-i măreţia trecutului naţionali si stimulîndu-i simţul moral. Foarte bine, dar pe ce cale? Prin opere în stare să îndrepte răul, să ofere exemple. Mai mult: tot ee contrazice acest program de igienă morală e combătut. Nici vorbă nu poate fi, în aceste condiţii, de o literatură realistă şi Nicolae lorga va respinge tot ce (inclusiv *Ion* al lui Rebreanu) încearcă să arate satul într-o lumină mai crudă. Principiul lui lorga nu e realismul, ci un idealism nostalgic, un paseism, căci e mai uşor-să descoperi modele de viaţă morală în trecut decît în prezent. Iar presupusa armonie socială de odinioară permite lui lorga să coloreze naţional sumara lui ideologie literară. Boierii vechi (de neam) devin o clasă pozitivă si* nu este prozator sau poet sămănătorist care să nu se emoţioneze de ruinarea acestei clase. „Literatura regretelor boiereşti", cum a fost numită, e nelipsită de la E. Gîrleanu, Brătescu-Voinesti, M. Sadoveanu, St. O. losif şi ceilalţi. Patriarha-lismul si idilismul rural sînt consecinţele imediate: satul, păstrător al rînduielilor fericite de altădată, e superior oraşului care exprimă civilizaţia banului, întreg sămănătorismul decurge logic, deci, din idtea literaturii „sănătoase". Nicolae lorga nu inventa, el, totul; dar exprima cu mare vehemenţă şi făcea foarte eficientă o atitudine ce scufia în aer de mai bine de un deceniu şi care, în ultimă instanţă, reflecta realitatea problemei

ţărăneşti. Ca şi Al. Vlahuţă, la *Vieaţa,* N. Iorga pro-y punea o soluţie culturală în locul uncia social-politice, ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curînd e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efef-tu] culturii, în condiţiile unui public care nu era dec/ît indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată si care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecinţe, în 'schimb, pentru cultura însăşi, cum vom vedea. Ea apare şi în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism., în 1886, Tolstoi pune să fie citită *Puterea întunericului* mujicilor, deoarece fiind o dramă ţărănească, el aştepta aprecierea lor. Mujicii nu înţeleg aproape nimic. Singurul care izbuteşte, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al şcolii de la lasnaia Poliana, înfiinţată chiar de stăpînul moşiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-şi aranjeze treburile. . . Dar apoi a ajuns rău...". Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, şi nu numai pentru Tolstoi care s-a gîndit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înşişi scriitorii noştri de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului **XX,** care, ca urmare a democratizării vieţii politice şi a şcolii, pe d£ o parte, a tulburărilor ţărăneşti, pe de alta, sînt obligaţi să ia act de existenţa unui public mult mai larg decît acela al literaturii anterioare. Şi care nici nu mai este atît de omogen şi de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen şi, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un şoc foarte puternic pe care îl resimt şi Vlahuţă, si Cosbuc şi sămănătoriştii, proveniţi ei înşişi din alte medii sociale decît scriitorii paşoptişti sau decît junimiştii. Originea lor preponderent ţărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoţie a ruralilor". Datoria faţă de popor a intelectualului este o noţiune pusă în circulaţie de popo-ranişti: dar sentimentul acestei datorii îl au toţi scrii-

tortt vremii. Şi el se află la originea unei profunde schimbăm care merită să fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se pune^ cred, la noi, după 1830, în condiţiile dezvoltării burgheziei. Paul Cornea se referă, într-un articol din *Oamenii începutului de drum,* la un conflict incipient între cerere şi ofertă, în această epocă, între intenţiile „îndrumătorilor" culturii şi lip'sa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra aşa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată cîteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de înlprumut, pe lîngă librării şi tipografii, şi presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonaţii nu erau, sigur, boieri, aceştia comandîndu-şi în străinătate cărţile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondenţă din anii de studii abundă în-cereri de bani pentru cărţi. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcţionarii şi meseriaşii oraşelor. Cataloagele păstrate fac menţiune de un număr covîrsitor de cărţi franţuzeşti. Aşadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franţuzeşti. Snobismul acesta, dealtfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacţia celor mai instruiţi dintre oamenii de cultură ai epocii şi în special ai fiilor de boieri şi boier-naşi moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică în-tîiul nostru curent naţional şi critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sînt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernaşii aceştia luminaţi îşi dau repede seama că „traducţiile nu fac o literatură", cum va scrie M. Kogălnicearui în *Daci» literară* în 1840, şi, deşi ei înşişi învăţaseră, în pensioane franceze sau în

greceşti (ca V. Cârlova), vor lupta pentru impunerea limbii române şi, prin ea, a unei culturi naţionali.

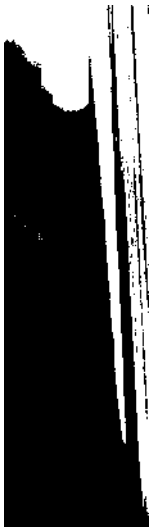
Aici se produce o primă şi semnificativă împărţire a publicului la noi, care se află la originea a două literaturi deosebite. Pe de o parte, există un public, relativ numeros, recrutat din profesiunile burgheze, care'citeşte romane erotice şi senzaţionale, istorice, melodramatice, de aventuri — aproape toate franţuzeşti — şi din al cărui gust înfloreşte şi o literatură românească aserrjănă-toare. Romanele de mistere, pseudo-sociale şi sentiinen-tale ce se publică mai ales între 1860—1870 rămîn dealtfel fără influenţă notabilă, ca un fel de modă trecătoare, născută direct din snobismul cititorului burghez al cabinetelor de lectură. Marea linie a literaturii noastre în acest secol XIX este cealaltă: şi ea se poate urmări pornind de la boierii şi boiernaşii care, introdu-cînd ideile Occidentului, promovează o cultură naţională. Ei încep prin a se autoeduca din patriotism: învăţînd româneşte, după ce învăţaseră franceza ori greaca; scriind în româneşte, după ce debutaseră, de obicei, într-o limbă străină; descoperind folclorul şi jstoria ţării, după ce deprinseseră cultura clasică. Ei creează, de fapt, în cîţiva ani, aproape toate genurile literaturii noastre moderne (poezia, drama, nuvela, jurnalul intim sau de voiaj etc.). *Autoeducarea* este lucrul esenţial şi o observăm la toţi: la V. Alecsandri care începe cu *Buchetiera din Floren'ţa,* plină de clişeele romantice ale nuvelei occidentale şi trece abia apoi la strălucita lui proză; la C. Negruzzi, la Alecu Russo, la M. Kogălniceanu. Totodată, aceşti scriitori, aşa de energici, de entuziaşti, de patrioţi, sînt. obligaţi să-si formeze un public: folosind expresia lui Sartre, publicul lor va fi unul **virtual.** Desigur, el se compune din vîrfurile micii burghezii, capabilă a depăşi nivelul cabinetelor de lectură şi a înţelege noul spirit. Mai numeros în Muntenia, acest public se completează, mai ales în Moldova, prin

reprezentanţii aceloraşi clase şi grupări din care proveneau scriitorii înşişi. Prin autoeducare, paşoptiştii se formează pe ei înşişi nu numai ca scriitori, dar şi ca publiţ. Scriu, pină la un punct, pentru ei înşişi: Ghica scrie scrisori către V. Alecsandri şi V. Alecsandri scrisori c|tre Ion Ghica, C. Negruzzi face din *Negru pe alb* „scrisqri la un prieten". Aşadar, în măsura în care nu sînt numai scriitori ce-şi aleg publicul, ci şi un public ce-şi alege scriitorii, putem vorbi în cazul paşoptiştilor de un public virtual şi totodată de unul **real.** Publicul Cabinetelor de lectură fiind, el, exclusiv unul real (căci îşi alege "cărţile), aceasta coincidenţă duce la apariţia a ceea ce aş numi un public **ideal,** unitar ca scopuri, dotat cu spirit, critic. Negustorii si meseriaşii abonaţi la ' cabinetele lui Frederik Walbaum din Bucureşti sau Adolf Hening din Iaşi tocmai spirit critic nu aveau: nici Eminescu, nici Odobescu, nici Caragiale nu s-ar fi putut naşte din lipsa lor de discernămînt. Marii clasici sînt produsul necesar al unei tradiţii critice pe care a impus-o un public ideal, chiar dacă incipient şi oscilant. Şi ca să inaugureze, la rîndul lor, alta, clasicii aveau nevoie să perpetueze si să dezvolte acest public, fiindcă nivelul cultural general continua să fie scăzut. „Juni-^ mea" va fi acest nou public ideal, rezultat tot din coincidenţa publicului virtual cu acela real. Ceea ce la paşoptişti reprezenta doar un început; la junimişti este o trebuinţă vitală şi dă tuturor membrilor grupului sentimentul solidarităţii. Tudor Vianu a spus despre „Junimea" că „n-a fost atît o societate, cît o comunitate" legată prin „afinitatea viu resimţită dintre personalităţile întemeietorilor". E interesant şi că progra.mul lor de însănătoşire a vieţii publice, pedagogia adică, nu exclude o literatură foarte evoluată, aşa cum, la 1848, aceiaşi oameni făceau o revoluţie, în care erau antrenate mase'destul d&j largi, si o literatură, pe care n-o înţelegeau decît mult mai puţini. Este o caracteristică a seco-

lumi **XIX** această contradicţie între un mare spirit de revoltă populară şi o artă ce depăşeşte frecvent epoca, gustul ei (uneori ca formă tf~e protest). Cultura se propaga oarecum independent de nivelul de instruire general prin capacitatea scriitorilor de a fi înnoitori, de a se afla cu un pas înainte. Reformele politice, economice şi sociale (preconizate ori înfăptuite) nu impietau asupra exigenţelor critice; şcoala şi cultura de masă, acţiunile practice mergeau paralel cu o mare literatură. Este evident că majoritatea scriitorilor de seamă ai epocii simţeau nevoia acestui public ideal pe care îl reprezenta „Junimea". Eminescu nu amesteca rapoartele lui de revizor cu poeziile, nici Ion Creangă, manualele cu *Amintiri din copilărie.* Ei trăiau, în fond, în dpuă lumi diferite, a căror comunicare nu era încă posibilă: prietenii lui Creangă din mahalaua Ţicăului nu aveau nici un contact cu junimiştii. La „Junimea" nu mergea diaconul Creangă, ci prozatorul Creangă. V. Alec-sandri frecventează cu plăcere cenaclul nu doar fiindcă orgoliul bătrînului poet este flatat de admiraţia tinerilor auditori: dar şi fiindcă, independent de „antipasop-tismul" lui T. Maiorescu, poetul *Pastelurilor* înţelegea că T. Maiorescu şi junimiştii reprezintă, pentru literatura lui, publicul potrivit. Acest lucru îl simt şi adversari ai grupării ca Macedonski ori Hasdeu, care citesc la „Junimea", iar cînd se despart de junimişti, încearcă să-şi formeze un public propriu asemănător, înconju-rîndu-se de oameni instruiţi, conducînd, fiecare, cenacluri şi reviste *(Literatorul, Revista nouă* etc.) Fără acest public ideal marea literatură dintre 1870 şi 1890 ri-ar fi fost cu putinţă: ea depinde într-o măsură hotărîtoare de el. Cine s-ar îndoi astăzi că I. Slavici sau Ion Creangă au fost condiţionaţi de mediul în care şi-au citit operele? G. Călinescu afirmă că scriitori ca Ion Creangă „nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn şi echivoc", exponent fiind al unui umanism

ţărănesc ce a rodit prematur, în realitate, condensînd
0 experienţă tipic ţărănească, Ion Creangă e un artist
si junimiştii 1-au înţeles destul de bine. Chiar fără să-şi
dea seama de geniul lui (de care el îşi dădea seama într-o
măsură încă si mai mică), îi gustau „ţărăniile" tocmai
pentru rafinamentul lor, storceau din amintirile, anec
dotele şi poveştile lui seva: arta expresiei. O generaţie
mai tîrziu, G. Ibrăileanu şi contemporanii lui au văzut
o alegorie socială îri *Capra cu trei iezi,* dovedind o pri
cepere incontestabil mai puţin adîncă a spiritului lui
Ion Creangă, în *Detractorii lui Caragiale,* Şerban Ciocu-
lescu semnalează cit de tenace a fost, în epocă si mai
tîrziu, rezistenţa publicului mic burghez la piesele şi
la momentele scriitorului. La „ Junimea" însă, Caragiale
nu risca să fie fluierat, în sfîrşit, cîţi dintre contempo
rani au priceput geniul lui Eminescu? Respins aproape
unanim (şi chiar de către oameni cultivaţi cum erau
colaboratorii *Revistei contimporane,* Hasdeu, Mace
donski şi atîţia alţii?), el a găsit la „Junimea" publicul
capabil să-1 aprecieze „un public cu spirit critic şi toto
dată dezinteresat, apt adică pentru o mare literatură,
atent la valoarea ei intrinsecă, la libertatea imaginaţiei
si a formei sale. Un public nu e totuna cu o estetică:
relativ îngusta estetică maioresciană a permis existenţa
unui public ideal fără de care Eminescu n-ar fi putut
deveni Eminescu.

Cu puţin înainte de sfîrşitul secolului, datorită rapidităţii unor procese sociale, încetează brusc coincidenţa ce dura de două decenii dintre publicul virtual şi acela real. Sub coincidenţa celor două publicuri se ascundea în orice caz o reducere inconştienţă a publicului real
[1]la acela virtual, în practică vom asista la regresul gus
tului general, la scăderea nivelului culturii; scriitorii
de după 1890 cred că a venit timpul să se adreseze des
chis untii public mai larg, „poporului"; ei nu mai sînt
,,mandarini intelectuali, ci proletari intelectuali", după



expresia lui G. Ibrăileanu; şi vor o literatură angajată. Paradoxal, deşi transformarea mentalităţii scriitorului era consecinţa evidenţei marilor inegalităţi ce sfîşiau societatea, în fapt, tocmai realitatea acestei inegalităţi va fi ignorată. Căci nu era vorba doar de o inegalitate de avere si de drepturi politice, ci şi de una de cultură: \[7]lahuţă şi apoi sămănătorişţii le vedeau destul de bine pe amîndouă, dar se înşelau socotind că remediul poate începe de la cea din urmă. însă ce putea fi ,,o cultură a tuturora de sus pînă jos", cum pretinde"N. lorga, decît o naivă utopic, în condiţiile distanţei de la analfabetismul majorităţii la rafinamentul intelectual'' al cî-torva? La *Vatra,* articolul-program comandă/ o literatură ,,pe gustul poporului", capabilă să oglindească „felul lui de a vedea şi de a simţi". Ţărănimea este deci publicul virtual, pe care scriitorii de la 1900 şi-1 aleg si în folosul căruia îşi angajează literatura, însă ţărănimea fiind, într-o proporţie foarte mare, neştiutoare de carte, aceşti scriitori trebuie să recurgă la un intermediar care e intelectualitatea satelor, în special învăţătorii. Cum e si firesc, acest intermediar se dovedeşte curînd a nu fi o simplă curea de transmisie, ci un public ce-si impune propriile exigenţe: care influenţează, şi modifică \|*ie-* • ratura; care începe să pretindă o anumită literatură. Naivitatea lui Al. "Vlahuţă şi a sămănătoriştilor aceasta a fost: de a-şi alege un public, ţărănimea, incapabil să-i citească si de a fi aleşi, fără să-si dea seama, de un alt public, intelectualitatea rurală. Publicul lor real devine aceasta din urmă. în locul coincidenţei de public de pînă atunci, apare o contradicţie flagrantă şi

plină de urmări.

• Căci pretenţiile acestui public real decurg, pe de o parte, din însăşi formaţia şi structura lui intelectuală. Ca orice public, şi acesta constituie un mediu dens, refractar, contradictoriu; un mediu opac, nu transparent, prin care, trecînd, literatura se schimba fundamental.

.Acest public cu o instrucţie mijlocie si fără un gust educat determină de fapt nivelul unei mari părţi din literatura noastră de la 1900. Pe de altă parte, este un public interesat, pentru care literatura reprezintă un instrument. Broşurile de popularizare, programele de la şezători, întreaga acţiune a lui Spiru Haret, ca si propaganda lui N. lorga sau C. Stere urmăresc înzestrarea învăţătorilor rurali cu o materie si cu o termică de educaţie culturală, înainte de aceştia, figura proeminentă a epocii fusese modestul scriitor Al. Vlahuţă, a cărui proză anticipează multe din conflictele şi tipurile sadoveniene si al cărui program conţine în germene sămănătorismul şi poporanismul. Nu mai e nevoie să spun că bunele intenţii ale apostolului de la *Vieaţa* şi de la *Gazeta săteanului* reluate apoi, cu energia-i cunoscută, de N. lorga, n-au putut contribui din păcate la rezolvarea problemei ţărăneşti: deşi au atras cu drept cuvînt atenţia asupra ei, determinînd un puternic curent de simpatie cu victimele răscoalei din 1907. Dacă nu poate naşte o. mare literatură, publicistica lor constituie totuşi un moment semnificativ în trezirea conştiinţei sociale a scriitorilor în împrejurări istorice

. atît de grave.
E important să semnalăm şi atitudinea scriitorilor din generaţiile vîrstnice faţă de schimbarea la faţă a literaturii. Dintre ei cîţiva anticipaseră noul spirit si participă nemijlocit la aplicarea Ivii. Unul e chiar î. Slavici, a cărui mare operă realistă urmează întîlnirii cu Eminescu si care, probabil şi prin firea lui puritană şi moralistă, nu întâmpină nici o rezistenţă interioară în a se adapta. Caragiale se exilează la Berlin, scîrbit de politicianism, dar, desigur, şi de o literatură pe care n-avea cum s-o înţeleagă. Influenţa lui (sesizabilă la Sadoveanu tînăr) e, în epocă, accidentală. Alţii, ca Eminescti si Creangă, care nu mai trăiau, sînt redescoperiţi într-o lumină tendenţioasă. Creangă începe să fie

citit ca un prozator poporan, ceea ce amînă cu două-trei decenii interpretarea critică propriu-zisă a operei. Macedonski, întîmpinat cu ostilitate, răspunde cu extravaganţe, ce fac din el (păstrînd proporţiile) un Salvador Dali al momentului, o figură bizară, şocantă şi un ferment literar ce se va dovedi util mult mai tîrziu. Simboliştii, noua şcoala poetică, publică în reviste efemere sau cu o circulaţie restrînsă, ecoul lor fiind deocamdată neînsemnat: el nu putea concura pe acela al iorghismului. Foarte semnificativă este supravieţuirea junimismului si apropierea lui Maiorescu însuşi de noile orientări. Spiritul „poporan" şi etic, gustul limitat ce refuza înnoirea, conservatorismul lui Maiorescu la bătrîneţe se străvăd în cele două rapoarte academice în care „descoperă" pe M. Sadoveanu şi pe O. Goga. în fond, Maiorescu însuşi a visat, toată viaţa, la un program de însănătoşire prin întoarcerea la o cultură elementară. Alexandru George a observat într-un articol cîteva similitudini izbitoare între moduţ de a gîndi al lui Maiorescu şi acela al lui Al. Vlahuţă sau lorga. E chiar curios cum, susţinînd o mare literatură, Maiorescu nu pare convins că ea este, prin ea însăşi, cel mai bun mijloc de a educa poporul. Planurile de însănătoşire a societăţii sînt, la Maiorescu, naive, neistorice. Alexandru George citează o replică a lui V. A. Urechia (din *Noua direcţiune din Iaşi)* care e foarte spirituală: „Dacă erau pe la 1820 bărbaţi ca d. T. Maiorescu, eram ameninţaţi să fim aduşi a ne lăuda cu mii de şcoli de paracliseri şi fără nici o umbră din acea cultură care singură *e* mai bună şcoală pentru popor decît pa, vo, ga, di, vu.. ." Cred însă, spre deosebire de Alexandru George, că discrepanţa dintre teoriile junimiştilor şi literatura pe care cenaclul lor a promovat-o are o explicaţie; că recunoaşterea marii literaturi a epocii nu e doar efectul unei generoase inteligenţe. Explicaţia constă în conştiinţa pe care Maiorescu a avut-o că, în

condiţiile de la noi de după 1860, „paralelismul" dintre literatură şi activitatea culturală şi politică e inevitabil. „Junimea" era un mediu propice înnoirii, capabil a stimula o mare literatură, cîtă vreme se comporta ca un public ideal pentru literatură; era un partid politic, în clipa în care se punea problema reformelor. Sînt în realitate două lucruri destul de diferite. Conservatorismul, antiliberalismul junimist n-au decît o legătură exterioară cu poezia lui Eminescu, cu basmele lui Creangă, cu piesele lui Caragiale. E de notat că în genere ideologia politică junimistă c una şi ideologia estetică, alta. Prima e mai rigidă, a doua mai elastică. Transformarea şcolii şi celelalte presupuneau, în capul lui Maiorescu, menţinerea unei mari literaturi. Autorul *Criticelor* nu şi-a închipuit că se poate scrie pentru ţărănime înainte de a fi alfabetizată. Discrepanţa ce s-a remarcat e în fond un raport în excludere. Deosebirea de Vlahuţă şi lorga se constată în două puncte foarte importante. Maiorescu nu a crezut niciodată că o reformă culturală ar fi suficientă sau că s-ar pntea începe cu ea. Programul lui era mai complet şi mai nuanţat, nu numai sub «raport cultural, dar economic si politic, în al doilea prind, culturalizarea masei nu tfebuie făcută prin sacri-''iciul (fie şi temporar) al literaturii majore. Continuînd,

unele privinţe, pedagogia culturală a lui Maiorescu, Sămănătoriştii vin cu iluzia — ce răspundea unei epoci &oi — că barierele culturale pot fi şterse deodată şi că

poate scrie literatură pentru toţi. Care să fie deo-Dtrivă eficientă si valoroasă. Convingîndu-se însă ei isişi toarte repede că visul lor e iluzoriu, vor renunţa

a doua pretenţie: se vor mulţumi cu eficienţa. Dar aceasta este o imzie încă şi mai copilărească: niciodată literatura nu este eficientă dacă nu este literatură.

A analiza, steum, toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul

râzboi este fără folos. Nu numai pentm că arta lui Sadoveanu se nutreşte din repetiţie şi nu din noutatea invenţiei (tipurile, peisajele, situaţiile fiind mereu aceleaşi), dar şi pentru că volumele sînt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. *Comoara Dorobanţului* a si fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul; *Povestiri din războiu* sînt povestiri despre războiul de independenţă, potrivite cu manualele pentru clasele mici; *La noi în Viisoara* exaltă relaţiile idilice ale satului, conţinînd unele note autobiografice; în sfîrsit, *l'ii instigator* cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sînt culese de pe la /.cercuri culturale" rurale. Şi *Povestirile* din 1904, şi *Mormîntul unui copil* si *Bordeenii* (cu excepţia piesei titulare) relatează aceleaşi mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toţi contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cît de puţine dintre ele se petrec la ţară sau au ca personaje ţărani. Mediul cel mai frecvent e tîrgul, lumea micilor funcţionari şi a nevestelor lor bovarice. Cel puţin în volumul de debut, pe lîngă tema decăderii clasei boiereşti, apare şi aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice şi convenţionale cum ar fi *Răzbunarea lui Nour, Cîntecul de dragoste* sau *Cozma Răcoare.* Cea mai slabă dintre aceste culegeri este *Dureri înăbuşite,* aşa de zolistă în materie, cum au observat şi H. Sanielevici si G. Călinescu. Un mic roman al satului, superior ca pregnanţă artistică, este *Crîşma lui moş Precu.* în schimb, *Amintirile căprarului Gheor-ghiţă,* „cronică a vieţii de cazarmă", cum spune G. Călinescu, e naiv şi de un haz silit. Eroii sînt, în mai toate, tîrgoveţi, boiernaşi, arendaşi, dascăli, meseriaşi, mahalagii, ţărani etc. Neajunsul Ipr nu e atît tematica, limitată, cît tonul general ce constă într-o permanentă înduioşare (mila zoliştilor era o formă de cruzime), în loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sînt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia îi aparţine, e, la Sadoveanu, un ins cam pasiv, resemnat, care-şi înăbuşă durerea sau care trăieşte o viaţă întreagă cu o taină în suflet. Reducţia sufletească e evidentă, ca şi expresia ei plastică. Toate personajele sînt triste, încruntate, cu figuri pe care se citeşte insatisfacţia. Ele ies rareori din tăcere, făcînd cîte un gest brusc şi violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neaşteptate. Observăm aici o elemcntaritate încă prea puţin poetică. Doar Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de fiinţe. La Sadoveanu ele sînt numai nefericite, trăind într-o continuă amorţeală a simţurilor si a intelectului. Dacă n-ar fi scris decît aceste povestiri, Sadoveanu ar fi rămas unul din mulţii prozatori sentimentali din jurul lui 1900.

Cîteva volume sînt totuşi relevabile *(Vremuri de be-|jcnie, O istorie de demult, Cîntecul amintirii, Cocostîrcul albastru)* şi în ele se găsesc majoritatea povestirilor ce merită o analiză mai amănunţită. După război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar *Ochi de urs, 24 iunie* si *Roxelana,* risipite în volume tîrzii, sînt nişte capodopere. Locul lor este şi nu este în acest capitol, consacrat povestirilor de tinereţe ale scriitorului; le vom lua totuşi 'în considerare acum.

Cea mai cunoscută naraţiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu. este *Haia Sanis* apărută în 1908. Ea ţine, sub unele aspecte, de prima perioadă a literaturii scriitorului. Nuvela debutează cu un mic tablou al mahalalei evreieşti, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrîngerea treptată a unghiului de vedere (ca în *Pere Goriot).* întreg întâiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfăşurîndu-se de la tîrg spre uliţele mărginaşe, si de aici spre locuinţele sordide, cu tavan jos şi ferestre ce ,^abia se ridică deasupra noroiului din drum", în care trăiesc de-a valma mai

multe familii.

După mediu, obiceiurile, în sfîrşit, ochiul se opreşte asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia: „în îngrămădirea aceasta şi în sărăcia aceasta a neamului său a crescut Haia, fata lui Leiba Sanis. Fină la şapte ani n-a cunoscut altă lume. Mahalalele româneşti erau tot aşa de departe ca şi America". Viaţa Haiei decurge pînă la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiţia ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieşită din comun şi are, precoce, un puternic instinct erotic. Se iniţiază ascultând poveşti de dragoste sau privind „tablourile" cu Othello, Desdemona, Romeo şi Julieta, din casa prietenei ei Tudoriţa. Soarta veri-şoarei Beţi si soarta Tudoriţei înseşi sînt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întîmpla Haiei, care, cunoscînd pe grefierul Ştefan Bucşan, face pentru el o pasiune fulgerătoare şi oarbă. O ascunde deocamdată de toţi, plănuind în secret să-1 răpească pe frumosul tînăr Tudoriţei, care-1 iubea de asemenea. Tudoriţa simte pericolul, într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă şi fustă roşie. Scena rivalităţii dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observaţiei psihologice pe care ulterior nu-1 va mai cultiva:

„Tudoriţa cosea la o bluză; cu luarc-aminte, şi îşi ridică domol ochii spre prietena ei.

— De ce te-ai gătit aşa? zise ea încet.

— Aşa, ca să fiu frumoasă. . . zise tare, rîzînd, Haia.

Şi se aşează pe pat, alăturea.

— Hm. Ţi-i drag poate cineva. . .

Fata lui Sanis simţi două priviri, care dintr-o dată aveau o lucire aprigă şi se înroşi. Nu răspunse.

Tudoriţa se sculă încet. Apoi se aşează într-un colţ, pe un scaun, cu un geamăt uşor. Era galbenă ca ceara şi-i ardeau ochii. *

— Ce este? ce ai? întrebă Haia, ţintind-o.

i

— Nu am nimic, dragă, mi-i rău... Mi-a venit aşa
| o ameţeală. . .
Fata lui Sanis tăcu iar şi rămase privind cu luare aminte, cu curiozitate, la obrazul bolnavei, pătat uşor.
— Cete uiţi aşa la mine? zise deodată Tudoriţa, ridi-
cîndu-sc în picioare, în glas i se deşteptase un fior de mînie.
— Poate te superi? întreăb Haia arătîndu-şi dinţii.
— Haie! strigă deodată Tudoriţa privind-o ţintă. Tu
nu-mi mai eşti prietenă... . Vii să mă spionezi... Pe
urmă umbli cu poşta prin toată mahalaua. . ."

Lucrul e adevărat. Haia ştie că Tudoriţa e însărcinată şi-i scoate vorbe. Competiţia pentru bărbatul iubit e neînchipuit de crudă, Haia fiind cu desăvîrsire amorală. Ea e toată instinct, ca un animal inocent şi rău. Scena se continuă aşa:

,,— Şi ce vrei de la mine? strigă ea deodată. Tudoriţa |iămase încremenită.
— Cum ce vreau? Să te duci.vreau, să nu te mai văd!
|Crezi că eu nu ştiu de toate ale tale? Crezi că nu ştiu
Că ţii calea lui Ştefan? De asta te găteşti, ca să-i ieşi "nainte!. .
Simţi o ameţeală şi o sfîrsire. Fata lui Sanis se ridicase cu ochii plini de mînie; voia sa spuie ceva şi-i tremu-
Irau buzele. Apoi izbucni, şuicrîndu-şi cuvintele: — Crezi c-are să te ierte! Ai să rămîi cu copilul tău în sărăcie... Da! poate mi-i drag mie, — ce nevoie ai? . . îi ies înainte în toată sară, ce nevoie ai?"

Nu-i, desigur o amenintare în vînt. Haia aţine în idevăr calea lui Bucşan. Patima ei se dezlănţuie cu purie si fata „nu voia să ştie nimic în lume decît de dragostea ei". Repetă aidoma greşeala Tudoriţei, fără să-şi iea seama că se expune la fel. Devine egoistă, sălbatică; Iacă e contrazisă, se izbeşte cu capul de pereţi, dacă e

92

93

ţinută cu sila în casă, turbează. Cînd Bucşan o părăseşte, Haia înnebuneşte de-a binelea:

„Deodată Haia se zmuci, îşi vîră capul între umeri si începu să tremure, îşi zmulse şalul cu care-şi înfăşu-rase capul şi strigă cu disperare:

—Mă-năduş! mă-năduş! Unde s-a dus? de ce s-a
dus? Lasă-mă, dă-mi pace! ce ai cu mine? dă drumul!

Zvîrli în maică-sa şi deodată prinse a-şi întinde hainele de pe dînsa. Năvăli în casă cu capu-nainte, izbindu-sc cu fruntea de uşă, îşi scoase gemînd răguşit o grimca albă, curată, o udă cu apă, trînti pe fundul de lemn cana de aramă şi-şi înfăşură fruntea şi tîmplele cu pînza umedă.

—Nu mai pot! nu mai pot!... Şi năvăli afară la
aer curat. Prin ziua mohorîtă, prin vîntul rece al toam
nei, plîngerile ei deodată începură să tremure, umplînd
mahalaua. Răcnea cu mîinile în creştet, cumpănindu-se
la dreapta şi la stînga, răcnea cu jale umblînd dintr-un
capăt la altul al cerdacului dărăpănat."

Acesta' e un curat ritual al disperării. Haia va muri din dragoste înşelată, însă există în criza fetei un anume element de predestinare, ea aruncîndu-se spre catastrofa finală în ciuda avertismentelor. Nu învaţă nimic din nefericirea Tudoriţei, comportmdu-se ca şi cum i-ar lipsi spiritul' de conservare, închide ochii la tot ce-i tulbură sentimentul. Nimeni n-o poate întoarce din drumul ei. Prin simplitatea şi adîncimea pasiunii care o mistuie, Haia este un personaj de tragedie. Sadoveanu a descris în *Haia Sanis* psihologia neîndoielnic cea mai patetică din toată opera lui.

Din acelaşi aluat sufletesc este şi Aniţa din nuvela *O istorie de demult,* apărută odată cu *Haia, Sanis,* mai concentrată şi mai închegată epic, cu o structură oarecum mai apropiată de aceea tipică la Sadoveanu, fiind

i povestire. Obiectivitatea tonului a dispărut, povesti-
orul punînd o mare tristeţe în relatare. Însă caracterul
eprezentabil, teatral, a rămas. Aniţa este o TeSs d'Uber-
irille, în felul în care o înţelege pe eroina lui Hardy
irginia Woolf într-un celebru eseu. Şi-a omorît bărbatul,
fiindcă îi era ,,urît". Momentul judecăţii constă într-un
iialog, de o matură expresivitate, însă Aniţa nu-şi
dezvăluie cu adevărat firea teribilă decît în scena spîn-
fcurării, foarte puternică, cu notarea unor detalii de
iecor şi cu o cunoaştere a psihologiei, uimitoare, în
arimul Sadoveanu se ascundea un observator capabil
ii de analiză, înclinat spre subiecte şi spre firi dramatice.
statura eroinei din *O istorie de demult* e de personaj
ornelia
n:

•„A venit popa ş-a binccuvîntat-o acolo, nu ştiu ce I-a făcut — şi iaca ş-acuma parc-o vad pe Aniţa; cu caţaveica ei cafenie, cu fusta roşie, cu barizul verde şi pu ciuboţelele de cordovan cu potcoave de alamă; s-a
itors dreaptă spre mulţime şi a ridicat mîinile. A zis
aa:

—Oameni buni, iertaţi-mă!...

Au răspuns toţi: Dumnezeu să te ierte! Iar bătrînii au început a plînge!

— Aniţa, Aniţa, ce-ai făcut! Cum de ne-ai ruşinat pe lumea asta!

Atuncea s-a întors ea ş-a băgat de seamă că şi bă-fcrînii ei sînt acolo. A început a tremura, pe cînd călăul [i pregătea juvăţul, ş-a răcnit cu ură, spre dînşii, i-a Blestemat:

—Să deie dumnezeu să nu mai muriţi! că m-aţi dat
fn lume drept pedeapsă!

Şi deodată s-a făcut o tăcere adîncă. Şi ea a strigat r cu glas amar:

—Ah! dra|« mi-a fost să trăiesc şi eu pe lumea asta
îşi n-am avut parte!. . .

Şi şi-a dus amîndouă rhîinile la ochi".

Sadoveanu mai încearcă subiectul de cîteva ori: de exemplu în *Cîntecul amintirii* si în *Ochii ei arzători de-mult s-au stins.* Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă *O istorie de demult* atrăgea atenţia prin dramatism şi prin stilul teatral din momentele cheie, deşi întîmplărilc erau relatate de un martor ocular (un ,,al treilea") care şi le reamintea văzînd, după ani, crucea Aniţei, iar finalul era blînd-mîhnit sadove-nian (,,Peste singurătatea şi peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite"). „Povestirea" era aşadar un ingredient, în *Ochii ei arzători...* devine procedeul esenţial si factura naraţiunii se schimbă. Povesteşte o „babă cu ciont şi cu ochii verzi şi vicleni". Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparaţie cu Aniţa, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu şi aceeaşi tragică măreţie. Şi biografia ei e alta. Fată de pitar sărac, se mărită de bună. voie cu vătaful Alexa, fiind deci o mică parvenită căreia îi place luxul de la curtea boierească. E rea, bîrfitoare, cu o viclenie instinctivă care o face temută de celelalte femei. Are temperament de curtezană. Eroina şi curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului din *Roxelana.* în mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Aniţa, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucneşte brusc ca o flacără intensă. Prima întîlnire cu Constandin e un amestec de seducţie foarte directă (adesea la Sadoveanu femeiâ^seduce în acest chip pe bărbat) şi de prefăcătorie. Aniţa şi chiar Haia nu ştiau să se prefacă. „Arta" aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriţă. Pune ceva în băutura de seară a bărbatului ei, ca să-1 facă să doarmă greu, şi-şi petrece

nopţile cu Costandin, padurarul mtr J £
Relaţiile nu mai suit cele din *O |stone«*
najele au învăţat să trăiască unt sau ^
omoarâ
eroina altei povestiră din *Cocostrrcul alb^*
bărbatul cu singe rece, *c*î|^'™ik*
calcul. La
doasă, fiindcă patima a fost înlocuita
fernin in e
originea unor astfel de mtimplan şi *
b QAii
răzbunătoare stă fireşte *ba pasta* lui Cg
ia de
ei arzători. . . tragicul se estompează jj
provocare si de joc. Ileana mea proced*»
u_
rece
ţaţe, ca si Aniţa, chiar daca mai odios
Haia e o victima. Cristma insa ^ " int § cu de
aven-
Costandm şi în tot ce urmează un
curat F
c
tură, o gratuitate a plăcerii şi sfidam c
£
ionii
lalte personaje. Cînd vătaful afla (mfoj^
-V
femc,esti care dădeau tîrcoale de ciij
«*:?
boiul" contra vatăjiţei. deci intr-un joa P
ndi n,
atmosfera levantină) şi vrea sa P™* P.
f
scapat
femeia, mai rapidă, îl împunge cu
fur c^
pe flăcău. Are loc o judecata, mai si
nu gu_
O istorie de demult, pentru caj vicleana
tnsv
portă, ca Aniţa, înfruntările directe. JJ
vra de
&ca, nici superbă. Specialitatea*
#™£^
în
culise, ademenirea cu vorbe dulci am &
ajunul execuţiei, deşi închisa sub ^;^.
Gindin-
locul să îmbrobodească pe străjer şi ţ[1]
°trâ:er
du-se aşa, îşi şterse lacrimile şi «mbi c «
sij
începu a-1 întreba si a-i spune multe cu
de
toare si blajină, pînă ce oşteanul se *Wg
nest iute,
ş-o învoi să iasă în lumina lumi. Ue-a -r
t ocmai
femeia- îl duse pe povîrmsul uşor catff ^
v
vîçni
cînd el se aştepta la o mînguere din pjje
-^
Q
rup.
şi-1 arse peste ochi c-o varguţa de sin,«^v
&voiului
de
şese în trecere,. şi se mistui m tute
poe tică,

aproape.. ." Moartea Cristmei e mai u B
r.
_
moarte de sălbăticiune vmata cu puşca. „.

jerul) se năpusti la vale, ieşi în marginea zăvoiului şi ' de-acolo trase asupra fugarei un foc de puşcă. Ea.nici nu întoarse capul. Oşteanul, gheboşindu-se asupra"a-rtriei lui încarcă cu grabă şi trase iar. Apoi iar încarcă; şi pe cînd ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua,, vedea lămurit cum scade un^a şi femeia iese - de cea parte, pe prund, între sfori scînteietoarc de apă. Trase, şi cînd se • risipi fumul, o văzu căzută si zvîrcolindu-se; apoi rămase neclintită, întinsă pe ţărm, sub sălciile argintii".

Un joc, la o scară mult mai mare, este viaţa eroinei din *Roxclana,* pe un sltbiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parţial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfăşurării acţiunii. Experienţa *Crengii de aur* si a *Divanului persian* apare cu evidenţă, în latură artistică, în *Rdxdana,* istorisire despre o veneţiană frumoasă şi intrigantă care pune, cu diplomaţie subţire, stăpînire pe inima sultanului, între Ileana, Haia, Aniţa şi Roxelana nu-i o linie dreaptă. Veneţiană descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană şi inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuşi la eroina din *Ochii ei arzători.. .* decît iubirea, în vreme ce aici e stăpînirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei şi se izbeşte de rivalităţi p'uternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ci, alta decît a tuturor personajelor feminine, anterioare, e dublă: dragoste maternă şi sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reuşeşte un timp să-1 folosească. Miza jocului fiind enor/nă, subtilităţile lui trebuie să fie extrem de'rafinate, -potrivite dealtfel cu decorul şi cu limbajul, în lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze îngheţate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăţ de mătase. Teroarea e uneori numai chestiurie de psihologie.

liazid, feciorul bănuit de. uneltire, primeşte poruncă să înfăţişeze sultanului:

. ,,S-a înfăţişat cu ochii de spaimă, a intrat şovăind n chioşcul unde 1-au călăuzit curtenii. Privirile lui au ;ă7.ut furiş pe muţi cu juvăţurile lor. Dar muţii nu se redeau. Nu-i nimic, împăraţii au şi alte mijloace, tot isa de sigure, ca să te scufunde dintr-o dată în umbra nqrţii.

împăratul si doamna Roxelana se aflau singuri, oamna Roxelana tăcea, palidă ca niciodată. Stăpînul pel mare 1-a privit sever.

A intrat un icioglan cu cupe de băutură dulce pc-o Ifcablă de aur.

— Ia şi bea, 1-a îndemnat bătrînul c-o voce care n-a-vea în ea nici dragoste, nici ură.

Baiazid s-a cutremurat. A întins mîna, a luat o cupă,
. băut o înghiţitură şi a închis ochii aştcptînd moartea.
3înd, după o clipă, a ridicat pleoapele, a văzut pe pă-
•«"intele său bînd domol ce mai rămăsese din lichidul
|înteput. împăratul a depus cupa şi i-a zîmbit întîi lui,
apoi 'doamnei
Roxclana.

Obrazul mamei s-a luminat uşor.

- — Părintele tău şi stăpînul nostru, a zis ca, socoteşte
l că nu e destul de înţelept să te ţinem departe de noi.
l Deci îţi. porunceşte să te întorci un timp în serai, la
l dascălii tăi elini".

; . • i

Să reluăm pe scurt cele patru naraţiuni pe care le-am analizat. *Haia Sanis* este cea mai obiectivă, în sensul nuvelei naturaliste; şi totodată cea mai dramatică. E de notat că şi în înţelesul propriu *Haia Sanis e o* dramă: relatarea face doar oficiul dV'.a lega episoadele, în O *istorie de demult* relatare şi reprezentare se disting cu ochiul liber, căci povestitorul are limbajul lui, iar eroii pe al lor. în *Haia Sanis* exista un singur limbaj: al

personajelor. Povestirorul era o voce neutră, fără identitate, privind de sus totul, dintr-un unghi exterior şi absolut, în O *istorie de demult,* scena se găseşte înălţată faţă de sala în care povestitorul e, pe toată durata spectacolului, spectator. E ,,un advocat bâtrîn" care a apucat multe în viaţa lui. Rostul lui constă, în a ne introduce si în a ne scoate din acţiune: ridică si coboară cortina, în *Ochii ei arzători. . .* distincţia între relatare şi reprezentare se şterge din nou: dar, spre deosebire de *Haia Sanis,* relatarea este aceea care conţine reprezentarea şi nu invers. De aceea se şi produce o de-dramatizare semnificativă: teatrul se topeşte în discurs. Discursul fiind limbaj şi ceremonie, el îndepărtează şi asurzeşte conflictul. Discursul poate fi asemănat cu procedarea teatrului antic care nu ne arată decît urmările acţiunilor sîngeroase: culisele sînt adevăratul loc de desfăşurare a tragediei, însă ele ne rămîn inaccesibile. Naratorul e liber să tacă asupra lor, nimeni nu-1 va da de gol, căci personajele sînt deposedate de vorbire proprie: ele sînt vorbite. Deposedate totodată de realitate psihologică, între Aniţa si Haia, pe de o parte, şi Cristina si Koxelana, pe de alta, e distanţa de la realism la convenţie şi simbol lingvistic. Tensiunea psihologică e foarte înaltă în scena judecăţii din *O istorie de demult,* ori în aceea a rivalităţii dintre Haia şi Tudoriţa. în *Ochii ei arzători...* şi în *Roxelana* tensiunea se mută din „fabulă" în „discurs". Naratorul nu se mai dă la o parte spre a lăsa personajele să se confrunte în dialog nud; dimpotrivă, el li se substituie şi suspensul rezultă din felul în care.discursul ne indică sau ne ascunde raporturile. Psihologia nu mai e arătată dincolo de relatare, în raporturile dintre personajele ce acţionează; ea este întreţinută în relatarea însăşi; şi nu mai e dezvăluită, ci învăluită. Nimic misterios în *Haia Sanis,* afară de secretul însuşi al comportamentului uman. în *Roxelana,* cutele discursului con-

ţin nenumărate surprize, povestirea însăşi c misterioasă. Proza sadoveniană se convenţionalizează deci pe măsura ce realismul (acţiune, psihologie) face locul unui cod al povestirii (limbaj, ceremonie). I.ar povestirea devine cu timpul un act magic şi un exorcism. Se de-clanseaz'a relativ complicat (,,Şi-ndată ce baba Irina, cu vorbe întortocheate, suspinuri şi subînţelesuri, îşi statornici pretenţiile" şi înţelese că a căzut în loc îmbiel-şugat. ..'/'): ca o tranzacţie, ca un contract. Şi are puterea de a transfigura, de a îmblînzi cea mai crudă realitate: „...auzii si întîmplarea femeii celei de demult din neamul Varvarei: baba Irina o spunea dulce şi cu mare plăcere, în blîndul soare de primăvară, şi gazda mea o asculta cu deosebită bucurie, deşi era o întunecata dramă de dragoste, din nopţile trecutului". Contractul acesta şi este: prefacerea tragediei în poezie, spre a deveni suportabilă şi plăcută; este vorba de un catharsis acceptat ca o premisă. Naratorul, la rîndul său, nu comunică direct istorisirea babei: o transcrie în limbaj propriu: „înţelesei din c£ spunea baba cea cu ciont şi cu ochii verzi şi vicleni că demult tare..." Povestire după povestire: repetare ce seamănă cu o trecere a întunecatei drame printr-o nouă apă din care iese limpezită, în *Roxelana,* cele două coduri narative — al realismului dramatic dezvăluitor şi al povestirii blînd-poetice, exorcizatoare, — sînt opuse deliberat de către povestitor, ca două modalităţi distincte: cea din-tîi occidentală, europeană şi critică; cea de a doua, orientală, bizantină si artistică. Literatura orientală nu e deloc realistă: nu „reflectă" viaţa, ci un model al vieţii; este un ceremonial al supunerii, un stil al gesturilor, înainte de a fi o dramă; se construieşte ca o retorică, nu ca o realitate; se aşază finalmente între coperte propriiy separîndu-se de viaţă. Altfel zis, povestirea realistă din *Haia Sanis* devine în *Roxelana* un text: în loc să se raporteze la o realitate, se constituie ca

100

101

personajelof. Povestirorul era o voce neutră, fără identitate, privind de sus totul, dintr-un unghi exterior şi absolut, în *O istorie de demult,* scena se găseşte înălţată faţă de sala în care povestitorul e, pe toată durata spectacolului, spectator. E ,,un advocat bătrîn" care a apucat multe în viaţa lui. Rostul lui constă, în a ne introduce si în a ne scoate din acţiune: ridică şi coboară cortina, în *Ochii ei arzători. . .* distincţia între relatare şi reprezentare se şterge din nou: dar, spre deosebire de *Haia S ani s,* relatarea este aceea care conţine reprezentarea şi nu invers. De aceea se şi produce o de-dra-matizare semnificativă: teatrul se topeşte în discurs. Discursul fiind limbaj si ceremonie, el îndepărtează şi asurzeşte conflictul. Discursul poate fi asemănat cu procedarea teatrului antic care nu ne arată decît urmările acţiunilor sîngeroase: culisele sînt adevăratul loc de desfăşurare a tragediei, însă ele ne rămîn inaccesibile. Naratorul e liber să tacă asupra lor, nimeni nu-1 va da de gol, căci personajele sînt deposedate de vorbire proprie: ele sînt vorbite. Deposedate totodată de realitate psihologică, între Aniţa şi Haia, pe de o parte, şi Cristina şi Koxelana, pe de alta, e distanţa de la realism la convenţie şi simbol lingvistic. Tensiunea psihologică e foarte înaltă în scena judecaţii din *O istorie de-demult,* ori în aceea a rivalităţii dintre Haia şi Tudoriţa. în *Ochii ei arzători...* si în *Roxelana* tensiunea se mută din „fabulă" în „discurs". Naratorul nu se mai dă la o parte spre a lăsa personajele să se confrunte în dialog nud; dimpotrivă, el li se substituie şi suspensul rezultă din felul în care. discursul ne indică sau ne ascunde raporturile. Psihologia nu mai e arătată dincolo de relatare, în raporturile dintre personajele ce acţionează; ea este întreţinută în relatarea însăşi; si nu mai e dezvăluită, ci învăluită. Nimic misterios în *Haia Sanis,* afară de secretul însuşi al comportamentului uman. în *Roxelana,* cutele discursului con-

ţin nenumărate surprize, povestirea însăşi e misterioasă. Proza sadoveniană se convenţionalizează deci pe măsură ce realismul (acţiune, psihologie) face locul unui cod al povestirii (limbaj, ceremonie). I.ar povestirea devine cu timpul un act magic şi un exorcism. Se declanşează relativ complicat („Şi-ndată ce baba Irina, cu vorbe întortocheate, suspinuri şi subînţelesuri, îşi statornici pretenţiile* şi înţelese că a căzut în loc îmbiel-şugat..."): ca o tranzacţie, ca un contract. Şi are puterea de a transfigura, de a îmblînzi cea mai crudă realitate: ,,.. .auzii şi întîmplarea femeii celei de demult din neamul Varvarei: baba Irina o spunea dulce şi cu mare plăcere, în blîndul soare de primăvară, şi gazda mea o asculta cu deosebită bucurie, deşi era o întunecată dramă de dragoste, din nopţile trecutului". Contractul acesta şi este: prefacerea tragediei în poezie, spre a deveni suportabilă şi plăcută; este vorba de un catharsis acceptat ca o premisă. Naratorul, la rîndul său, nu comunică direct istorisirea babei: o transcrie în limbaj propriu: „înţelesei din ce spunea baba cea cu ciont si cu ochii verzi şi vicleni că demult tare..." Povestire după povestire: repetare ce seamănă cu o trecere a întunecatei drame printr-o nouă apă din care iese limpezită, în *Roxelana,* cele două coduri narative — al realismului dramatic dezvăluitor şi al povestirii blînd-poetice, exorcizatoare, — sînt opuse deliberat de către povestitor, ca două modalităţi distincte: cea dinţii occidentală, europeană şi critică; cea de a doua, orientală, bizantină si artistică. Literatura orientală nu e deloc realistă: nu „reflectă" viaţa, ci un model al vieţii; este un ceremonial al supunerii, un stil al gesturilor, înainte de a fi o dramă; se construieşte ca o retorică, nu ca o realitate; se aşază finalmente între coperte proprii, separîndu-se de viaţă. Altfel zis, povestirea realistă din *Haia Sanis* devine în *Roxelana* un text: în loc să se raporteze la o realitate, se constituie ca

100

1
0
1

jerul) se năpusti la vale, ieşi în marginea zăvoiului şi de-acolo trase asupra fugarei un foc • de-puşcă. Ea-.nici nu întoarse capul. - Oşteanul, glieboşindu-se asupra" a-rrnei lui încarcă cu grabă şi trase iar. Apoi iar încarcă; si pe cînd ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua, vedea lămurit cum scade un^a şi femeia iese - de cea parte, pe prund, între sfori scîntcietoare de apă. Trasr, şi cînd se'risipi fumul, o văzu căzută şi zvîrcolindu-sr; apoi rămase neclintită, întinsă pe ţărm, sub sălciile argintii".

Un joc, la o scară mult mai mare, este viaţa eroinei din *Roxelana,* pe un subiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parţial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfăşurării acţiunii. Experienţa *Crengii de aur* şi a *Divanului persian* apare c.u evidenţă, în latură artistică, în *Ro'xclana,* istorisire despre o veneţiană frumoasă şi intrigantă care pune, cu diplomaţie subţire, stăpînire pe inima sultanului, între Ileana, Haia, Aniţa si Roxelana nu-i o linie dreaptă. Veneţiană descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană şi inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuşi la eroina din *Ochii ei arzători. . .* decît iubirea, în vreme ce aici e stăpînirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei şi se izbeşte de rivalităţi p'uternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decît a tuturor personajelor feminine, anterioare, e dublă: dragoste maternă şi sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reuşeşte un timp să-1 folosească. Miza jocului fiind enormă, subtilităţile lui trebuie să fie extrem de rafinate, potrivite dealtfel cu decorul şi cii limbajul, în lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze îngheţate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăţ de mătase. Teroarea e uneori numai chestiune de psihologie.

'Baiazid, feciorul bănuit de, uneltire, primeşte poruncă să se înfăţişeze sultanului:

,,S-a înfăţişat cu ochii de spaimă, a intrat şovăind în chioşcul unde 1-au călăuzit curtenii. Privirile lui au căzut furiş pe muţi cu juvăţurile lor. Dar muţii nu se vedeau. Nu-i nimic, împăraţii au şi alte mijloace, tot aşa de sigure, ca să te scufunde dintr-o dată în urribra

.

împăratul şi doamna Roxelana se aflau singuri. Doamna Roxelana tăcea, palidă ca niciodată. Stăpînul cel mare 1-a privit sever.

A intrat un icioglan cu cupe de băutură dulce pe-o tablă de aur.

— Ia şi bea, 1-a îndemnat bătrînul c-o voce care n-a-vea în ea nici dragoste, nici ură.

Baiazid s-a cutremurat. A întins mina, a luat o cupă, a băut o înghiţitură şi a închis ochii asteptînd moartea. Cînd, după o clipă, a ridicat pleoapele, a văzut pe părintele său bînd domol ce mai rămăsese din lichidul înteput. împăratul a depus cupa şi i-a zîmbit întîi lui, apoi doamnei Roxelana.
Obrazul mamei s-a luminat uşor. —
Părintele tău şi stăpînul nostru, a zis ea,
socoteşte că nu e destul de înţelept să te
ţinem departe de noi. Deci îţi .
porunceşte să te întorci un timp în serai, la
dascălii tăi elini".

i

Să reluăm pe scurt cele patru naraţiuni pe care Ic-am • analizat. *Haia Sanis* este cea mai obiectivă, în sensul nuvelei naturaliste; si totodată cea mai dramatică. E de notat că şi în înţelesul propriu *Haia Sanis* e o dramă : relatarea face doar oficiul de .a lega episoadele, în *O istorie de demiilt* relatare şi reprezentare se disting cu ochiul liber, căci povestitorul are limbajul lui, iar eroii pe al lor. în *H ai a Sanis* exista un singur limbaj : al

Şi şi-a dus amîndouă rhîinile la ochi".

Sadoveanu mai încearcă subiectul de cîteva ori: de exemplu în *Cîntecul amintirii* şi în *Ochii ei arzători demult s-au stins.* Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă *O istorie de demult* atrăgea atenţia prin dramatism şi prin stilul teatral din .momentele cheie, deşi întîmplărilc erau relatate de un martor ocular (un ,,al treilea") care si le reamintea văzînd, după ani, crucea Aniţei, iar finalul era blînd-mîhnit sadove-nian (,,Peste singurătatea şi peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite"). „Povestirea" era aşadar un ingredient, în *Ochii ei arzători...* devine procedeul esenţial şi factura naraţiunii se schimbă. Povesteşte o „babă cu ciont şi cu ochii verzi şi vicleni". Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparaţie cu Aniţa, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu şi aceeaşi tragică măreţie. Şi biografia ei e alta. Fată de pitar sărac, se mărită de bună. voie cu vătaful Alexa, fiind deci o mică parveniţă căreia îi place luxul de la curtea boierească. E rea, bîrfitoare, cu o viclenie instinctivă care o face temută de celelalte femei. Are temperament de curtezană. Eroina şi curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului din *Roxelana.* în mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Aniţa, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucneşte brusc ca o flacără intensă. Prima întîlnire cu Constandin e un amestec de seducţie foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia seduce în acest chip pe bărbat) şi de prefăcătorie. Aniţa şi chiar Haia nu ştiau să se prefacă. „Arta" aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriţă. Pune ceva în băutura de seară a bărbatului ei, ca să-1 facă să doarmă greu, şi-şi petrece

nopţile cu Costandin, pădurarul, într-un pod de f în. Relaţiile nu mai sînt cele din *O istorie de demult,* personajele au învăţat să trăiască urit sau echivoc. Ileana, eroina altei povestiri din *Cocostîrcul albastru,* îşi omoară bărbatul cu sînge rece, ca si "Aniţa, dar crima ei e hidoasă, fiindcă patima a fost înlocuită de calcul. La originea unor astfel de întîmplări şi de 'firi feminine răzbunătoare stă fireşte *Năpasta* lui Caragialc. în *Ochii, ei arzători...* tragicul se estompează prin impresia de provocare şi de joc. Ileana încă procedează cu brutalitate, ca si Aniţa, chiar dacă mai odios prin sîngele rece. Haia e o victimă. Cristina însă pune în legătura cu Costandin şi în tot ce urmează un curat spirit de aventură, o gratuitate a'plăcerii şi sfidării, ce lipsesc celorlalte personaje. Cînd vătaful află (informat.de „spionii femeieşti care dădeau tîrcoale de cînd începuse războiul" contra vătăjiţei, deci într-un mod potrivit cu atmosfera levantină) si vrea să prindă pe Costandin, femeia, mai rapidă, îl împunge cu furca şi face scăpat pe flăcău. Are loc o judecată, mai sumară decît în *O istorie de demult,* pentru "că vicleana Cristina nu suportă, ca Aniţa; înfruntările directe. Ea nu e nici tragică, nici superbă. Specialitatea ei este manevra de culise, ademenirea cu vorbe dulci, ambiguitatea, în ajunul execuţiei, deşi închisă sub strajă, găseşte mijlocul să îmbrobodească pe străjer şi să fugă: „Gîndin-du-se aşa, îşi şterse lacrimile şi zîmbi către străjer. Apoi începu a-1 întreba şi a-i spune multe cu o voce învăluitoare şi blajină, pînă ce oşteanul se milostivi de dînsa ş-o învoi să iasă în lumina lunii. De-acolo, pe neştiute, femeia- îl duse pe povîrnişul uşor, către rîu. Şi tocmai cînd el se aştepta la o mîngîiere din partea ei, ea zvîcni şi-1 arse peste ochi c-o vărguţă de sînger pe care o rupsese în trecere, si se mistui în tufele zăvoiului de aproape. . ." Moartea Cristinei e mai degrabă poetică, moarte de săloaticiune vînată cu puşca: „Atunci (stră-

ţinută cu sila în casă, turbează. Cînd Bucşan o părăseşte, Haia înnebuneşte de-a binclea:

„Deodată Haia se zmuci, îşi vîră capul între umeri si începu să tremure, îşi zmulse şalul cu carc-şi înfăşu-rase capul şi strigă cu disperare:

—Mă-năduş! mă-năduş! Unde s-a dus? de ce s-a dus? Lasă-mă, dă-mi pace! ce ai cu mine? dă drumul!

Zvîrli în maică-sa şi deodată prinse a-şi întinde hainele de pe dînsa. Năvăli în casă cu capu-nainte, izbindu-se cu fruntea de uşă, îşi scoase gemînd răguşit o grimea albă, curată, o udă cu apă, trînti pe fundul de lemn cana de aramă şi-şi înfăşură fruntea şi tîmplele cu pînza umedă.

—Nu mai pot! nu mai pot!... Şi năvăli afară la aer curat. Prin ziua mohorîtă, prin vîntul rece al toamnei, plîngerile ei deodată începură să tremure, umplînd mahalaua. Răcnea cu mîinile în creştet, cumpănindu-se la dreapta şi la stingă, răcnea cu jale umblînd dintr-un capăt la altul al cerdacului dărăpănat."

Acesta'e un curat ritual al disperării. Haia va muri din dragoste înşelată, însă există în criza fetei un anume element de predestinare, ea aruncîndu-se spre catastrofa finală în ciuda avertismentelor. Nu învaţă nimic din nefericirea Tudoriţei, comportîndu-se ca şi cum i-ar lipsi spiritul' de conservare, închide ochii la tot ce-i tulbură sentimentul. Nimeni n-o poate întoarce din drumul ei. Prin simplitatea şi adîncimea pasiunii care o mistuie, Haia este un personaj de tragedie. Sadoveanu a descris în *Haia S timiş* psihologia neîndoielnic cea mai patetică din toată opera lui.

Din acelaşi aluat sufletesc este şi Aniţa din nuvela *O istorie de demult,* apărută odată cu *Haia Sanis,* mai concentrată şi mai închegată epic, cu o structură oarecum mai apropiată de aceea tipică la Sadoveanu, fiind o povestire. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestitorul punînd o mare tristeţe în relatare. Insă caracterul reprezentabil, teatral, a rămas. Aniţa este o TeSs d'Uber-ville, în felul în care o înţelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un celebru eseu. Şi-aomorît bărbatul, fiindcă îi era ,,urît". Momentul judecăţii constă într-un dialog, de o matură expresivitate, însă Aniţa nu-si dezvăluie cu adevărat firea teribilă decît în scena spîn-zurării, foarte puternică, cu notarea unor detalii de decor si cu o cunoaştere a psihologiei, uimitoare, în primul Sadoveanu se ascundea un observator capabil şi de analiză, înclinat spre subiecte şi spre firi dramatice. Statura eroinei din O *istorie de demult* e de personaj cornelian:

• ,,A venit popa ş-a binccuvîntat-o acolo, nu ştiu ce i-a făcut — si iaca ş-acuma parc-o vad pe Aniţa; cu caţaveica ei cafenie, cu fusta roşie, cu barizul verde şi cu ciuboţelele de cordovan cu potcoave de alamă; s-a întors dreaptă spre mulţime şi a ridicat mîinile. A zis aşa:

—Oameni buni, iertaţi-mă!... .

Au răspuns toţi: Dumnezeu să te ierte! Iar bătrînii au început a plînge!

—Aniţa, Aniţa, ce-ai făcut! Cum de ne-ai ruşinat tu pe lumea asta!

Atuncea s-a întors ea ş-a băgat de seamă că şi bătrînii ei sînt acolo. A început a tremura, pe cînd călăul îi pregătea juvăţul, ş-a răcnit cu ură, spre dînşii, i-a blestemat:

—Să deie dumnezeu să nu mai muriţi! că m-aţi dat în lume drept pedeapsă!

Şi deodată s-a făcut o tăcere adîncă. Şi ea a strigat iar cu glas amar:

—Ah! drag%ni-a fost să trăiesc şi eu pe lumea asta Şi n-am avut parte!.. .

După mediu, obiceiurile, în sfîrşit, ochiul se opreşte asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia: ,,în îngrămădirea aceasta şi în sărăcia aceasta a neamului său a crescut Haia, fata lui Leiba Sanis. Pînă la şapte ani n-a cunoscut altă lume. Mahalalele româneşti erau tot aşa de departe ca şi America". Viaţa Haiei decurge pînă la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiţia ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieşită din comun şi are, precoce, un puternic instinct erotic. Se iniţiază ascultînd poveşti de dragoste sau privind „tablourile" cu Othello, Desdemona, Romeo şi Julieta, din casa prietenei ei Tudoriţa. Soarta veri-şoarei Beţi şi soarta Tudoriţei înseşi sînt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întîmpla Haiei, care, cunoscînd pe grefierul Ştefan Bucşan, face pentru el o pasiune fulgerătoare şi oarbă. O ascunde deocamdată de toţi, plănuind în secret să-1 răpească pe frumosul tînăr Tudoriţei, care-1 iubea de asemenea. Tudoriţa simte pericolul, într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă şi fustă roşie. Scena rivalităţii dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observaţiei psihologice pe care ulterior nu-1 va mai cultiva:

„Tudoriţa cosea la o bluză; cu luare-aminte, şi îşi ridică domol ochii spre prietena ei.

— De ce te-ai gătit aşa? zise ea încet.

— Aşa, ca să fiu frumoasă. . . zise tare, rîzînd, Haia.

Şi se aşează pe pat, alăturea.

— Hm. Ţi-i drag poate cineva. . .

Fata lui Sanis simţi două priviri, care dintr-o dată aveau o lucire aprigă şi se înroşi. Nu răspunse.

Tudoriţa se sculă încet. Apoi se aşează într-un colţ, pe un scaun, cu un geamăt uşor. Era galbenă ca ceara şi-i ardeau ochii. *

— Ce este? ce ai? întrebă Haia, ţintind-o.

<

—Nu am nimic, dragă, mi-i rău.,. Mi-a venit aşa
o ameţeală. ..

Fata lui Sanis tăcu iar şi rămase privind cu luare aminte, cu curiozitate, la obrazul bolnavei, pătat uşor.

—Ce te uiţi aşa la mine? zise deodată Tudoriţa, riclicîndu-sc în picioare, în glas i se deştept ase un fior de mînie.

—Poate te superi? întreăb Haia arătîndu-şi dinţii.

—Haie! strigă deodată Tudoriţa privindo ţintă. Tu
nu-mi mai eşti prietenă., . Vii să mă spionezi... Pe
urmă umbli cu poşta prin toată mahalaua..."

Lucrul e adevărat. Haia ştie că Tudoriţa *e* însărcinată şi-i scoate vorbe. Competiţia pentru bărbatul iubit e neînchipuit de crudă, Haia fiind cu desăvîrşire amorală. Ea e toată instinct, ca un animal inocent si rău. Scena se continuă aşa:

„— Şi ce vrei de la mine? strigă ea deodată. Tudoriţa rămase încremenită.

—Cum ce vreau? Să te duci vreau, să nu te mai văd!
ICrczi că eu nu ştiu de toate ale tale? Crezi că nu ştiu
că ţii calea lui Ştefan? De asta te găteşti, ca să-i ieşi lainte!. .

Simţi o ameţeală şi o sfîrşire. Fata lui Sanis se ridicase cu ochii plini de mînie; voia sa spuie ceva şi-i tremurau buzele. Apoi izbucni, şuierîndu-şi cuvintele:

— Crezi c-are să te ierte! Ai să rămîi cu copilul tău
. sărăcie... Da! poate mi-i drag mie, — ce nevoie ai?..
îi ies înainte în toată sară, ce nevoie ai?"

Nu-i, desigur o amenintare în vînt. Haia aţine în idevăr calea lui Bucşan. Patima ei se dezlănţuie cu Ifurie şi fata „nu voia să ştie nimic în lume decît de dragostea ei". Repetă aidoma greşeala Tudoriţei, fără să-şi iea seam&că se expune la fel. Devine egoistă, sălbatică; iacă e contrazisă, se izbeşte cu capul de pereţi, dacă e

92

9
3

război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui Sadoveanu se nutreşte din repetiţie şi nu din noutatea invenţiei (tipurile, peisajele, situaţiile fiind mereu aceleaşi), dar şi pentru că. volumele sînt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. *Comoara Dorobanţului a.* si fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul; *Povestiri din război* sînt povestiri despre războiul de independenţă, potrivite cu manualele pentru clasele mici; *La noi în Viişoara* exaltă relaţiile idilice ale satului, conţinînd unele note autobiografice; în sfîrşit, *Un instigator* cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sînt culese de pe la /.cercuri culturale" rurale. Şi *Povestirile* din 1904, si *Mormîntul unui copil* şi *Bordeenii* (cu excepţia piesei titulare) relatează aceleaşi mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toţi contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cît de puţine dintre ele se petrec la ţară sau au ca personaje ţărani. Mediul cel mai frecvent e tîrgul, lumea micilor funcţionari si a nevestelor lor bovarice. Cel puţin în volumul de debut, pe lingă tema decăderii clasei boiereşti, apare şi aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice şi convenţionale cum ar fi *Răzbunarea lui Nour, Cîntecul de dragoste* sau *Cozma Răcoare.* Cea mai slabă dintre aceste culegeri este *Dureri înăbuşite,* aşa de zolistă în materie, cum au observat şi H. Sanielevici şi G. Călinescu. Un mic roman al satului, superior ca pregnanţă artistică, este *Crîşma lui moş Precu.* în schimb, *Amintirile căpranduiGneor-ghiţă,* „cronică a vieţii de cazarmă", cum spune G. Călinescu, e naiv şi de un haz silit. Eroii sînt, în mai toate, tîrgoveţi, boiernaşi, arendaşi, dascăli, meseriaşi, mahalagii, ţărani etc. Neajunsul Ipr nu e atît tematica, limitată, cît tonul general ce constă într-o permanenţă înduioşare (mila zoliştilor era o formă de cruzime), în loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sînt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia

îi aparţine, e, la Sadoveanu, un ins cam pasiv, resemnat, care-şi înăbuşă durerea sau care trăieşte o viaţă întreagă cu o taină în suflet. Reducţia sufletească e evidentă, ca şi expresia ei plastică. Toate personajele sînt triste, încruntate, cu figuri pe care se citeşte insatisfacţia. Ele ies rareori din tăcere, făcînd cîte un gest brusc si violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neaşteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puţin poetică. Doar Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de fiinţe. La Sadoveanu ele sînt numai nefericite, trăind într-o continuă amorţeală a simţurilor si a intelectului. Dacă n-ar fi scris decît aceste povestiri, Sadoveanu ar fi rămas unul din mulţii prozatori sentimentali din jurul lui 1900.

Cîteva volume sînt totuşi relevabile *(Vremuri de bejenie, O istorie de demult, Cîntecul amintirii, Cocostîrcul albastru)* şi în ele se găsesc majoritatea povestirilor ce merită o analiză mai amănunţită. După război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar *Ochi de urs, 24 iunie* şi *Roxelana,* risipite în volume tîrzii, sînt nişte capodopere. Locul lor este şi nu este în acest capitol, consacrat povestirilor de tinereţe ale scriitorului; le vom lua totuşi în considerare acum.

Cea mai cunoscută naraţiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu, este *Haia Sanis* apărută în 1908. Ea ţine, sub unele aspecte, de prima perioadă a literaturii scriitorului. Nuvela debutează cu un mic tablou al mahalalei evreieşti, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrîngerea treptată a unghiului de vedere (ca în *Pere Goriot).* întreg întîiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfăsurîndu-se de la tîrg spre uliţele mărginaşe, şi de aici spre locuinţele sordide, cu tavan jos şi ferestre ce „abia se ridică deasupra noroiului din drum", în care trăiesc de-a valma mai multe familii.

90

9
1

citit ca un prozator poporan, ceea ce amînă cu două-trei decenii interpretarea critică propriu-zisă a operei. Maccdonski, întîmpinat cu ostilitate, răspunde cu extravaganţe, ce fac din el (păstrînd proporţiile) un Salvador Dali al momentului, o figură bizară, şocantă şi un ferment literar ce se va dovedi util mult mai tîrziu. Simboliştii, noua scoală poetică, publică în reviste efemere sau cu o circulaţie restrînsă, ecoul lor fiind deocamdată neînsemnat: el nu putea concura pe acela al iorghismului. Foarte semnificativă este supravieţuirea junimismului şi apropierea lui Maiorescu însuşi de noile orientări. Spiritul „poporan" şi etic, gustul limitat ce refuza înnoirea, conservatorismul lui Maiorescu la bătrîneţe se străvăd în cele două rapoarte academice în care „descoperă" pe M. Sadoveanu şi pe O. Goga. în fond, Maiorescu însuşi a visat, toată viaţa, la un program de însănătoşire prin întoarcerea la o cultură elementară. Alexandru George a observat într-un articol cîteva similitudini izbitoare între modul de a gîndi al lui Maiorescu şi acela al lui Al. Vlahuţă sau lorga. E chiar curios cum, susţinînd o mare literatură, Maiorescu nu pare convins că ea este, prin ea însăşi, cel mai bun mijloc de a educa poporul. Planurile de însănătoşire a societăţii sînt, la Maiorescu, naive, neistorice. Alexandru George citează o replică a lui V. A. Urechia (din *Noua direcţiune din Iaşi)* care e foarte spirituală: „Dacă erau pe la 1820 bărbaţi ca d. T. Maiorescu, eram ameninţaţi să fim aduşi a ne lăuda cu mii de şcoli de paracliseri şi fără nici o umbră din acea cultură care singură e mai bună şcoală pentru popor decît pa, vo, ga, di, vu.. ." Cred însă, spre deosebire de Alexandru George, că discrepanţa dintre teoriile junimiştilor si literatura pe care cenaclul lor a promovat-o are o explicaţie; că recunoaşterea marii literaturi a epocii nu e doar efectul unei generoase inteligenţe. Explicaţia constă în conştiinţa pe care Maiorescu a avut-o că, în

condiţiile de la noi de după 1860, „paralelismul" dintre literatură şi activitatea culturală si politică e inevitabil. „Junimea" era un mediu propice înnoirii, capabil a stimula o mare literatură, eîtă vreme se comporta ca un public ideal pentru literatură; era un partid politic, în clipa în care se punea problema reformelor. Sînt în realitate două lucruri destul de diferite. Conservatorismul, antiliberalismul junimist n-au dccît o legătură exterioară cu poezia lui Eminescu, cu basmele lui Creangă, cu piesele lui Caragiale. E de notat că în genere ideologia politică junimistă e una şi ideologia estetică, alta. Prima e mai rigidă, a doua mai elastică. Transformarea şcolii şi celelalte presupuneau, în capul lui Maiorescu, menţinerea unei mari literaturi. Autorul *Criticelor* nu şi-a închipuit că se poate scrie pentru ţărănime înainte de a fi alfabetizată. Discrepanţa ce s-a remarcat e în fond un raport în excludere. Deosebirea de Vlahuţă si lorga se constată în două puncte foarte importante. Maiorescu nu a crezut niciodată că o reformă culturală ar fi suficientă sau că s-ar putea începe cu ea. Programul lui era mai complet şi mai nuanţat, nu numai sub raport cultural, dar economic şi politic, în al doilea rînd, culturalizarea masei nu tfebuie făcută prin sacrificiul (fie şi ternporar) al literaturii majore. Continuînd, în unele privinţe, pedagogia culturală a lui Maiorescu, sămănătorişţii vin cu iluzia — ce răspundea unei epoci noi — că barierele culturale pot fi şterse deodată şi că se poate scrie literatură pentru toţi. Care să fie deopotrivă eficientă şi valoroasă. Convingîndu-se însă ei înşişi toarte repede că visul lor e iluzoriu, vor renunţa la a doua pretenţie: se vor mulţumi cu eficienţa. Dar aceasta este o iluzie încă şi mai copilărească: niciodată literatura nu este eficientă dacă nu este literatură.

A arializa, acum, toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul

expresia lui G. Ibrăileanu; şi vor o literatură angajată. Paradoxal, deşi transformarea mentalităţii scriitorului era consecinţa evidenţei marilor inegalităţi ce sfîsiau societatea, în fapt, tocmai realitatea acestei inegalităţi va fi ignorată. Căci nu era vorba doar de o inegalitate de avere si de drepturi politice, ci şi de una de cultură: Vlahuţă si apoi sămănătoriştii le vedeau destul de bine pe amîndouă, dar se înşelau socotind că remediul poate începe de la cea din urmă. însă ce putea fi ,,o cultură a tuturora de sus pînă jos", cum pretinde"N. lorga, dccît o naivă utopie, în condiţiile distanţei de la analfabetismul majorităţii la rafinamentul intelectual' al cî-torva? La *Vatra,* articolul-program comandă o literatură „pe gustul poporului", capabilă să oglindească ,,felul lui de a vedea şi de a simţi". Ţărănimea este deci publicul virtual, pe care scriitorii de la 1900 şi-1 aleg şi în folosul căruia îşi angajează literatura, însă ţărănimea fiind, într-o proporţie foarte mare, neştiutoare de carte, aceşti scriitori trebuie să recurgă la un intermediar care e intelectualitatea satelor, în special învăţătorii. Cum e si firesc, acest intermediar se dovedeşte curînd a nu fi o simplă curea de transmisie, ci un public ce-şi impune propriile exigenţe: care influenţează, şi modifică literatura; care începe să pretindă o anumită literatură. Naivitatea lui Al. Vlahuţă şi a sămănătoriştilor aceasta a fost: de a-şi alege un public, ţărănimea, incapabil să-i citească şi de a fi aleşi, fără să-şi dea seamă, de un alt public, intelectualitatea rurală. Publicul lor real devine aceasta din iirmă. în locul coincidenţei de public de pînă atunci, apare o contradicţie flagrantă şi plină de urmări.

• Căci pretenţiile acestui public real decurg, pe de o parte, din înseşi formaţia si structura lui intelectuală. Ca orice public, si acesta constituie un mediu dens, refractar, contradictoriu; un mediu opac, nu transparent, prin care, trecînd, literatura se schimba fundamental.

.Acest public cu o instrucţie mijlocie si fără un gust educat determină de fapt nivelul unei mari părţi din literatura noastră de la 1900. Pe de altă parte, este un public interesat, pentru care literatura reprezintă un instrument. Broşurile de popularizare, programele de la şezători, întreaga acţiune a lui Spiru Haret, ca si propaganda lui N. lorga sau C. Stere urmăresc înzestrarea învăţătorilor rurali cu o materie si cu o tehnică de educaţie culturală, înainte de aceştia, figura proeminentă a epocii fusese modestul scriitor Al. Vlahuţă, a cărui proză anticipează multe din conflictele şi tipurile sadoveniene şi al cărui program conţine în germene sămănătorismul si poporanismul. Nu mai e nevoie să spun că bunele intenţii ale apostolului de la *Vieaţa* şi de la *Gazeta săteanului* reluate apoi, cu energia-i cunoscută, de N. lorga, n-au putut contribui din păcate la rezolvarea problemei ţărăneşti: deşi au atras cu drept cuvînt atenţia asupra ei, determinînd un puternic curent de simpatie cu victimele lăscoalei din 1907. Dacă nu poate naşte o rnare literatură, publicistica lor constituie totuşi un moment semnificativ în trezirea conştiinţei sociale a scriitorilor în împrejurări istorice atît de grave.

E important să semnalăm şi atitudinea scriitorilor din generaţiile vîrstnice faţă de schimbarea la faţă a literaturii. Dintre ei cîţiva anticipaseră noul spirit si participă nemijlocit la aplicarea lui. Unul e chiar I. Slavici, a cărui mare operă realistă urmează întîlnirii cu Eminescu si care, probabil şi prin firea lui puritană şi moralistă, nu întîmpină nici o rezistenţă interioară în a se adapta. Caragiale se exilează la Berlin, scîrbit de politicianism, dar, desigur, si de o literatură pe care n-avea cum s-o înţeleagă. Influenţa lui (sesizabilă la Sadoveanu tînăr) e, în epocă, accidentală. Alţii, ca Eminescu şi Creangă, care nu mai trăiau, sînt redescoperiţi într-o lumină tendenţioasă. Creangă începe să fie

lului **XIX** această contradicţie între un mare spirit de revoltă populară şi o artă ce depăşeşte frecvent epoca, gustul ei (uneori ca formă de" protest). Cultura se propaga oarecum independent de nivelul de instruire general prin capacitatea scriitorilor de a fi înnoitori, de a se afla cu un pas înainte. Reformele politice, economice şi sociale (preconizate ori înfăptuite) nu impietau asupra exigenţelor critice; şcoala şi cultura de masă, acţiunile practice mergeau paralel cu o mare literatură. Este evident că majoritatea scriitorilor de seamă ai epocii simţeau nevoia acestui public ideal pe care îl reprezenta „Junimea". Eminescu nu amesteca rapoartele lui de revizor cu poeziile, nici Ion Creangă, manualele cu *Amintiri din copilărie.* Ei trăiau, în fond, în dpuă lumi diferite, a căror comunicare nu era încă posibilă: prietenii lui Creangă din mahalaua Ţicăului nu aveau nici un contact cu junimiştii. La „Junimea" nu mergea diaconul Creangă, ci prozatorul Creangă. V. Alec-sandri frecventează cu plăcere cenaclul nu doar fiindcă orgoliul bătrînului poet este flatat de admiraţia tinerilor auditori: dar si fiindcă, independent de „antipaşop-tismul" lui T. Maiorescu, poetul *Pastelurilor* înţelegea că T. Maiorescu şi junimiştii reprezintă, pentru literatura lui, publicxil potrivit. Acest lucru îl simt si adversari ai grupării ca Macedonski ori Hasdeu, care citesc la „Junimea", iar cînd se despart de junimişti, încearcă să-şi formeze un public propriu asemănător, înconju-rîndu-se de oameni instruiţi, conducînd, fiecare, cenacluri şi reviste *(Literatorul, Revista nouă* etc.) Fără acest public ideal marea literatură dintre 1870 si 1890 ri-ar fi fost cu putinţă: ea depinde într-o măsură hotă-rîtoare de el. Cine s-ar îndoi astăzi că I. Slavici sau Ion Creangă au fost condiţionaţi de mediul în care şi-au citit operele? G. Călinescu afirmă că scriitori ca Ion Creangă „nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn şi echivoc", exponent fiind al unui umanism

ţărănesc ce a rodit prematur, în realitate, condensînd o experienţă tipic ţărănească, Ion Creangă e un artist şi junimiştii 1-au înţeles destul de bine. Chiar fără să-şi dea seama de geniul lui (de care el îşi dădea seama într-o măsură încă şi mai mică), îi gustau „ţărăniile" tocmai pentru rafinamentul lor, storceau din amintirile, anecdotele şi poveştile lui seva: arta expresiei. O generaţie mai tîrziu, G. Ibrăileanu şi contemporanii lui au văzut o alegorie socială îri *Capra cu trei iezi,* dovedind o pricepere incontestabil mai puţin adîncă a spiritului lui Ion Creangă, în *Detractorii lui Caragiale,* Şerban Ciocu-lescu semnalează cit de tenace a fost, în epocă şi mai tîrziu, rezistenţa publicului mic burghez la piesele şi la momentele scriitorului. La „Junimea" însă, Caragiale nu risca să fie fluierat, în sfîrşit, cîţi dintre contemporani au priceput geniul lui Eminescu? Respins aproape unanim (şi chiar de către oameni cultivaţi cum erau colaboratorii *Revistei contimporane,* Hasdeu, Macedonski si atîţia alţii?), el a găsit la „Junimea" publicul capabil să-1 aprecieze*, un public cu spirit critic şi totodată dezinteresat, apt adică pentru o marc literatură, atent la valoarea ei intrinsecă, la libertatea imaginaţiei si a formei sale. Un ptiblic nu e totuna cu o estetică: relativ îngusta estetică maiorcsciana. a permis existenţa unui public ideal fără de care Eminescu n-ar fi putut deveni Eminescu.

Cu puţin înainte de sfîrsitul secolului, datorită rapidităţii unor procese sociale, începeţează brusc coincidenţa ce dura de două decenii dintre publicul virtual si acela real. Sub coincidenţa celor două publicuri se ascundea în orice caz o reducere inconştienţă a publicului real la acela virtual, în practică vom asista la regresul gustului general, la scăderea nivelului culturii; scriitorii de după 1890 cred că a venit timpul să se adreseze deschis unufcpublic mai larg, „poporului"; ei nu mai sînt ,,mandarini intelectuali, ci proletari intelectuali", după

8
5

greceşti (ca V. Cârlova), vor lupta pentru impunerea limbii române şi, prin ea, a unei culturi naţionali.

Aici se produce o primă si semnificativă împărţire a publicului la noi, care se află la originea a două literaturi deosebite. Pe de o parte, există un public relativ numeros, recrutat din profesiunile burgheze, care'citeşte romane erotice şi senzaţionale, istorice, melodra/n atice, de aventuri — aproape toate franţuzeşti — şi / din al cărui 'gust înfloreşte şi o literatură românească asemănătoare. Romanele de mistere, pseudo-sociale şi sentimentale ce se publică mai ales între 1860—1870 rămîn dealtfel fără influenţă notabilă, ca un fel de modă trecătoare, născută direct din snobismul cititorului burghez al cabinetelor de lectură. Marea linie a literaturii noastre în acest secol XIX este cealaltă: şi ea se poate urmări pornind de la boierii şi boiernaşii care, introdu-cînd ideile Occidentului, promovează o cultură naţională. Ei încep prin a se autoeduca din patriotism: în-văţînd româneşte, după ce învăţaseră franceza ori greaca; scriind în româneşte, după ce debutaseră, de obicei, într-o limbă străină; descoperind folclorul si istoria ţării, după ce deprinseseră cultura clasică. Ei creează, de fapt, în cîţiva ani, aproape toate genurile literaturii noastre moderne (poezia, drama, nuvela, jurnalul intim sau de voiaj etc.). *Autoeducarea* este lucrul esenţial şi o observăm la toţi: la V. Alecsandri care începe cu *Budietiera din Floren'ţa,* plină de clişeele romantice ale nuvelei occidentale şi trece abia apoi la strălucita lui proză; la C. Negruzzi, la Alecu Russo, la M. Kogălniceanu. Totodată, aceşti scriitori, aşa de energici, de entuziaşti, de patrioţi, sînt. obligaţi să-şi formeze un public: folosind expresia lui Sartre, publicul lor va fi unul **virtual.** Desigur, el se compune din vîrfurile micii burghezii, capabilă a depăşi nivelul cabinetelor de lec-' tură şi a înţelege noul spirit. Mai numeros în Muntenia, acest public se completează, mai ales în Moldova, prin

reprezentanţii aceloraşi clase şi grupări din care proveneau scriitorii înşişi. Prin autoeducare, paşoptiştii se formează pe ei înşişi nu numai ca scriitori, dar şi ca public. Scriu, pînă la un punct, pentru ei înşişi: Ghica scrie scrisori către V. Alecsandri şi V. Alecsandri scrisori către Ion Ghica, C. Negruzzi face din *Negru pe alb* „scrisori la un prieten". Aşadar, în măsura în care nu sînt numai scriitori ce-şi aleg publicul, ci şi un public ce-şi alege scriitorii, putem vorbi în cazul paşoptiştilor de un public virtual si totodată de unul **real.** Publicul cabinetelor de lectură fiind, el, exclusiv unul real (căci îşi alege 'cărţile), această coincidenţă duce la apariţia a ceea ce aş numi un public **ideal,** unitar ca scopuri, dotat cu spirit critic. Negustorii si meseriaşii abonaţi la cabinetele lui Frederik Walbaum din Bucureşti sau Adolf Hening din Iaşi tocmai spirit critic nu aveau: nici Eminescu, nici Odobescu, nici Caragialc nu s-ar fi putut naşte din lipsa lor de discernămînt. Marii clasici sînt produsul necesar al unei tradiţii critice pe care a impus-o un public ideal, chiar dacă incipient si oscilant. Şi ca să inaugureze, la rîndul lor, alta, clasicii aveau nevoie să perpetueze şi să dezvolte acest public, fiindcă nivelul cultural general continua să fie scăzut. „Juni-^ mea" va fi acest nou public ideal, rezultat tot din coin-' cidenţa publicului virtual cu acela real. Ceea ce la paşoptişti reprezenta doar un început, la junimişti este o trebuinţă vitală si dă tuturor membrilor grupului sentimentul solidarităţii. Tudor Vianu a spus despre „Junimea" că ,,n-a fost atît o societate, cît o comunitate" legată prin „afinitatea viu resimţită dintre personalităţile întemeietorilor". E interesant şi că programul lor de însănătoşire a vieţii publice, pedagogia adică, nu exclude o literatură foarte evoluată, aşa cum, la 1848, aceiaşi oameni făceau o revoluţie, în care erau antrenate mase destfel de largi, si o literatură, pe care n-o înţelegeau decît mult mai puţini. Este o caracteristică a seco-

ţărăneşti. Ca şi Al. Vlahuţă, la *Vieafa,* N. lorga pro-/ punea o soluţie culturala în locul uneia social-politice^, ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curînd e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efep-tul culturii, în condiţiile unui public care nu era decÂt indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată si care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecinţe, în 'schimb, pentru cultura însăşi, cum v^m vedea. Ea apare şi în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism.v în 1886, Tolştoi pune să fie citită *Puterea întunericului* mujicilor, deoarece fiind o dramă ţărănească, el aştepta aprecierea lor. Mujicii nu înţeleg aproape nimic. Singurul care izbuteşte, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al şcolii de la lasnaia Poliana, înfiinţată chiar de stăpînul moşiei: ,,Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-si aranjeze treburile. .. Dar apoi a ajuns rău...". Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, şi nu numai pentru Tolştoi care s-a gîndit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înşişi scriitorii noştri de la sfîrşitul secolului XIX si începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieţii politice si a şcolii, pe d£ o parte, a tulburărilor ţărăneşti, pe de alta, sînt obligaţi să ia act de existenţa unui public mult mai larg decît acela al literaturii anterioare. Şi care nici nu mai este atît de omogen si de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen şi, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un soc foarte puternic pe care îl resimt si Vlahuţă, şi Coşbuc şi sămănătoriştii, proveniţi ei înşişi din alte medii sociale decît scriitorii paşoptişti sau decît junimiştii. Originea lor preponderent ţărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o ,,promoţie a ruralilor". Datoria faţă de popor a intelectualului este o noţiune pusă în circulaţie de popo-ranişti: dar sentimentul acestei datorii îl au toţi scrii-

^ vremii. Şi el se afla la originea unei profunde schimbări care merită sa fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se punei cred, la noi, după 1830, în condiţiile dezvoltării burgheziei. Paul Corne a se referă, într-un articol din *Oamenii începutului de drum,* la un conflict incipient între cerere şi ofertă, în această epocă, între intenţiile „îndrumătorilor" culturii şi lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra asa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată cîteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lîngă librării şi tipografii, şi presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonaţii nu erau, sigur, boieri, aceştia comandîndu-şi în străinătate cărţile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondenţă din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărţi. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcţionarii si meseriaşii oraşelor. Cataloagele păstrate fac menţiune de un număr covîrsitdr de cărţi franţuzeşti. Aşadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franţuzeşti. Snobismul acesta, dealtfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacţia celor mai instruiţi dintre oamenii de cultură ai epocii şi în special ai fiilor de boieri şi boiernaşi moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică în-tîiul nostru curent naţional şi critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sînt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernaşii aceştia luminaţi îşi dau repede seama că ,,traducţiile nu fac o literatură", cum va scrie M. Kogălniceanu în *Dacia literară* în 1840, si, deşi ei înşişi învăţaseră în pensioane franceze sau în şcoli

8
1

ţărăneşti. Ca şi Al. Vlahuţă, la *Vieaţa,* N. lorga pro-/ punea o soluţie culturală în locul uneia soc i al- politice^ ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curînd e vorb^. de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efe£-tul culturii, în condiţiile unui public care nu era deC'ît indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată şi care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecinţe, în 'schimb, pentru cultura însăşi, cum vpm vedea. Ea apare şi în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism., în 1886, Tolstoi pune să fie citită *Puterea întunericului* mujicilor, deoarece fiind o dramă ţărănească, el aştepta aprecierea lor. Mujicii nu înţeleg aproape nimic. Singurul care izbuteşte, în cele din urma, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al şcolii de la lasnaia Poliana, înfiinţată chiar de stăpînul moşiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-şi aranjeze treburile.. . Dar apoi a ajuns rău...". Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, şi nu numai pentru Tolstoi care s-a gîndit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înşişi scriitorii noştri de la sfîrşitul secolului **XIX** şi începutul secolului **XX,** care, ca urmare a democratizării vieţii politice şi a şcolii, pe de o parte, a tulburărilor ţărăneşti, pe de alta, sînt obligaţi să ia act de existenţa unui public mult mai larg decît acela al literaturii anterioare. Şi care nici nu mai este atît de omogen şi de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen şi, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un şoc foarte puternic pe care îl resimt şi Vlahuţă, şi Cosbuc şi sămănătoriştii, proveniţi ei înşişi din alte medii sociale decît scriitorii paşoptişti sau decît junimiştii. Originea lor preponderent ţărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoţie a ruralilor". Datoria faţă de popor a intelectualului este o noţiune pusă în circulaţie de popo-ranişti: dar sentimentul acestei datorii îl au toţi scrii-

jtoriij vremii. Şi el se află la originea unei profunde schim-
Ibări[1]' care merită sa fie analizată mai îndeaproape.
| Peptru prima oară problema publicului literaturii se
june, cred, la noi, după 1830, în condiţiile dezvoltării
)urgheziei. Paul Cornea se refera, într-un articol din *Oamenii începutidui de drum,* la un conflict incipient între cerere şi oferta, în această epocă, între intenţiile „îndrumătorilor" culturii şi lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra aşa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată cîteva fenomene interesante. Cabinetele 2rau un fel de biblioteci de împrumut, pe lîngă |ibrării şi tipografii, şi presupuneau un public relativ
istărit care putea plăti taxa de abonament. Abonaţii iu erau, sigur, boieri, aceştia comandîndu-şi în strai-lătate cărţile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnito-
ilui Mihail Sturdza, a căror corespondenţă din anii le studii abundă în-
cereri de bani pentru cărţi. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcţionarii şi meseriaşii oraşelor. Cataloagele păstrate fac menţiune le un număr covîrşitor de cărţi franţuzeşti. Aşadar, nica burghezie românească din preajma lui 1848 citea ivid romane franţuzeşti. Snobismul acesta, dealtfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacţia celor mai instruiţi dintre oamenii de
iltura ai epocii şi în special ai fiilor de boieri şi boier-laşi moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogăl-liceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică întâiul nostru curent naţional şi critic. Argumentele lui Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească Im sînt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie Absolutizate. Boiernaşii aceştia luminaţi îşi dau repede [cama că ,,traducţiile nu fac o literatură", cum va
:rie M. Kogălniceanu în *Dacia- literară* în 1840, si, deşi |i înşişi învăţaseră în pensioane franceze sau în şcoli

Cazarma, Circiuma, Banul, Jocul cu nucile. Indiferent de raţiunea acestei atitudini, ca şi de faptul că Sado-vcanu o datorează atmosferei sămănătoriste ori, din contra, sămănătorişţii au învaţat-o de la el, ea funcţionează ca un partis-pris ideologic: destinul lui Petrea,/al lui Ion Ursu, al altora, *ilustrează* această atitudine. De aici provine tezismul. Oameni, evenimente, deşt/ine sînt deformate de voinţa scriitorului, în scopul de a ilustra o idee preconcepută. S-a insistat mai mult pe erorile ideologici decît pe ale literaturii sămănătoriste; naivitatea artistică a *Comorii Dorobanţului* provine, desigur, şi din viziunea 'socială naivă: dar mai ales din inconsistent^ unor personaje ce se comportă ca nişte mecanisme docile, în mina unui scriitor mai autoritar decît însăşi divinitatea care nu pretinde fiinţelor create de ea decît sa-şi respecte logica interioară. Fără vreo logică interioară, personajele celor mai slabe naraţiuni sadovenicne *(Comoara, Petrea, Ion Ufsu* se numără printre ele) nu pot avea viaţă proprie; ele se shinibă fără motiv, trăiesc "şi mor fără motiv. Aşadar, nu explicarea circumstanţelor distruge artisticeşte astfel de naraţiuni, ci tocmai lipsa de normală explicaţie a destinului personajelor. Şi Ion Ursu, şi Petrea se prăbuşesc în clipa în care ies din sat: ce forţă nemaipomenită modifică deodată firea şi existenţa acestor ţărani tineri, sănătoşi şi vitali? Această forţa e mitul oraşului capitalist: Sodorna.

Să recapitulăm: în jurul lui 1900, mai exact de prin 1890 şi pînă spre ajunul războiului mondial, se scrie la noi o literatură ,,pentru popor'' (prin popor înţelegîn-du-se ţărănimea) care, în numele realismului, es(e sentimentală, moralizatoare şi tezistă; pretinzînd că oglindeşte viaţa satului, pune în circulaţie o mitologie ce a culminat în sămănătorism. Primele volume ale lui Sadoveanu (acelea dintre 1904 şi 1912) nu numai că nu sînt străine de sămănătorism, dar contribuie, prin

^prestigiul scriitorului, la prestigiul curentului. Cel mai bine rezumă atitudinea doctrina lui Nicolae lorga. El crede ca societatea se poate schimba pe cale morală şi anume prin cultură. Nu încape îndoială că lorga era lane intenţionat şi că pornea de la un mare interes pentru problemele ţărănimii, pe care o socotea clasa fundamentală. Dar convingerea lui că îmbunătăţirea situaţiei acestei clase se poate realiza prin cultură stă la [l]baza unei estetici înguste şi greşite. El cere opere ,,sănătoase", educative. Cheamă pe scriitori să instruiască poporul, dezvăluindu-i măreţia trecutului naţional si stimulîndu-i simţul moral. Foarte bine, dar pe ce cale? Prin opere în stare să îndrepte răul, să ofere exemple. Mai mult: tot ee contrazice acest program de igienă morală e combătut. Nici vorbă nu poate fi, în aceste condiţii, de o literatură realistă şi Nicolae lorga va respinge tot ce (inclusiv *Ion* al lui Rebreanu) încearcă să arate satul într-o lumină mai crudă. Principiul lui lorga nu e realismul, ci un idealism nostalgic, un paseism, căci e mai uşor sa descoperi modele de viaţă morala în trecut decît în prezent. Iar presupusa armonie socială de odinioară permite lui lorga să coloreze naţional sumara lui ideologie literară. Boierii vechi (de neam) devin o clasă pozitivă şi* nu este prozator sau poet sămănătorist care să nu se emoţioneze de ruinarea acestei clase. „Literatura regretelor boiereşti", cum a fost numită, e nelipsită de la E. Gîrleanu, Brătescu-Voineşti, M. Sadoveanu, St. O. losif şi ceilalţi. Patriarha-lismul şi idilismul rural.sînt consecinţele imediate: satul, păstrător al rînduiclilor fericite de altădată, e superior oraşului care exprimă civilizaţia banului, întreg sămănătorismul decurge logic, deci, din idtea literaturii „sănătoase". Nicolae lorga nu inventa, el, totul; dar ex-prima cu mare vehemenţă şi făcea foarte eficientă o atitudine c% se afla în aer de mai bine de un deceniu şi care, în ultimă instanţă, reflecta realitatea problemei

Primăvară, la un spectacol de teatru: tabloul este aici ceea ce este dincolo scena. Izolare, decupaj, care nu numai separă în spaţiul real un model artistic, dar care oferă spaţiului real un model artistic. Viaţa imita scena teatrului, peisajul natural imită pictura. Ne dăm seama mai bine acum în ce consta iluzia acestui realism epi-gonic: el nu relevă cu adevărat o ,,priză" la real, un acces la concretul existenţei. Este victima unei mistificări: realul îi e dat în tablou, în scena de teatru; nu-1 poate atinge decît prin intermediul lor. Rama, decupajul sînt mijloace de a masca absenţa contactului nemijlocit cu obiectele, fragilitatea prizei.

Cel mai misterios lucru este că estetica acestui pretins realism a încercat să evite cu orice preţ *parti-pris-u]* artistic (din dorinţa de obiectivitate şi de adevăr) spre a cădea involuntar într-un *parti-pris* ideologic; a refuzat sa fie tendenţios, reuşind foarte bine în schimb să. devină tezist, în acest punct se întîlnesc două orientări aparent divergente care se remarcă în proza noastră dintre 1890 şi 1910: pretenţia de realism si tezismul, zugrăvirea adevărului vieţii şi moralizarea, interesul .pentru realitatea de toate zilele a claselor de jos, în ceea ce arc mai autentic,,şi înduioşarea sentimentală.

Tezismul e, l'ără îndoială, produsul unei false ,,angajări" sociale, al unei pscuclo-ideologii; si produce, la rîndul lui, o mitologie, adică un ansamblu de false explicaţii sociale. Să comparăm alte două nuvele sado-veniene apar-ţinînd aceleiaşi perioade si anume *hitr-im sat odată* şi *Petrea Streinul.* In cea dinţii, subiectul e următorul: un călăreţ necunoscut poposeşte la un han, în margine de sat, şi moare înainte de a apuca măcar să-şi rostească numele. Cu banii de pe cal, mortului i se fac cele de cuviinţă şi e îngropat în cimitirul satului sub o cruce anonimă. Cine este? De unde vine? încotro merge? Scriitorul nu ne spune. Omul pare a avea o taină ce rămîne nedivulgată, în *Petrea Streinul,* ni se

oferă varianta completă a peripeţiilor unui astfel de străin fără căpătîi care, ca şi mortul necunoscut, obseda pe Sadoveanu în primele sale timpuri. (Dovada încă patru sau cinci naraţiuni asemănătoare ca subiect). Petrea Streinul s-a stricat la oaste şi la oraş, ca şi personajul din *Ion Ursu,* căzînd pradă băuturii şi desfrîului si ajungînd în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Umplîndu-se astfel golurile din *Intr-un sat odată,* e totuşi limpede că *Petrea Streinul* nu cîştigă în semnificaţie ceea ce pierde în mister. Prima idee ce ne vine este tocmai aceea că, explicînd, se risipeşte atmosfera de taină; mai sumara, prima naraţiune pare mai profundă, însă explicarea, arătarea împrejurărilor obiective, nu pot fi de vina în principiu într-o proză realistă, în care analiza mecanismului social joacă un rol important. Dar este vorba cu adevărat de o explicare? Mai întîi, 'ea rămîne extrem de vagă, evazivă: ,,Apoi deodată s-a văzut Petrea Vornicului luat la oaste. Nu-şi mai aduce aminte de vremurile acelea; asupra lor pluteşte o pîclă greoaie de toamnă*". Scufundarea în mocirla viciului ne apare tot aşa de fără raţiune clara ca o boală al cărei microb nu s-a descoperit. Părînd că explică, scriitorul introduce de fapt în discuţie doua noţiuni. Oraşul şi Armata, ce acţionează asupra ţăranului (Ion Ursu, Petrea) ca nişte locuri de pierzanie. Simplul contact al ţăranului cu o astfel de viaţa îl perverteşte. Explicaţia ţine deci de o mistică a relaţiilor sociale. Lumea veche, ţărănească, e sănătoasă, în vreme ce aceea nouă e coruptă. Recunoaştem aici o idee pe care literatura din" jurul lui 1900 a exploatat-o din plin. Oraşul simbolizează'societatea nouă, capitalistă. Satul, în pericol să-şi piardă structurile patriarhale (pe care în mare măsura şi le pierduse de mult), i se opune, ca expresie a unui puternic fond conservativ. Nocivitatea oraşului rezultă aşadar^ dintr-un transfer de tip simbolic, iar de aici înainte tot ce se raportează l a el devine automat nociv:

76

7
7

rîa, casierul îl trimite în ocol sa-şi ia calul sechestrat: ,,Fără sa răspundă, românul se întoarse, mă privi o clipă cu ochii lui întunecoşi, după aceea ieşi. . ." Ultima privire si de fapt singura privire reală, eroul o adre-sca/.ă povestitorului: este privirea de reproş pe care viaţa o adresează totdeauna artei care se abţine să intervină, care stă în espectativă, care nu ia atitudine. Una din cele mai celebre naraţiuni de tinereţe ale lui Sadoveanu, *în pădurea Petrişorului,* e o suită de imagini de natura, uncie foarte frumoase, prea cunoscute spre a le retipări aici. Ea se deschide cu un peisaj de o sălbatecă maiestate (,,Era pe la sfîrşitul lui August şi pădurea Petrişorului,- bătrînă şi nestricată de mînă de om, îşi desfăşura tăcută bolţile de frunzişuri...") zugrăvit minuţios, în toate detaliile, plin de viaţa tainică şi fremătătoare a pădurii, ca o ,,istorie naturală" spusă de un naturalist, şi se încheie cu moartea căprioarei rănite („Aşa sta singură şi murea sub pletele mestece-nilor cu trunchiuri albe"). Această nuvelă suav descriptivă pare pictată, mai ales în detaliile vînătorii, ci; o exactitate răbdătoare de tablou flamand: totul, pînă în cele rnai mici amănunte, este *văzut.* Mai mult: Sadoveanu parc a avea realmente în faţa ochilor un tablou: nu se ^slujeşte de mijloacele picturii spre a descrie natura, descrie o natură pictată. Să recitim un scurt pasaj:

,,O clipa se opri treirmrînd, ca şi cum ar fi fost înaintea unei prăpăstii. Apoi, încetinindu-şi fuga, îşi făcu loc printre frunzişuri în albia apei. Cu cele doua pi-cioare de dinainte în unde, cu celelalte în iarba malului, stătu pe loc. Blaniţa cenuşie îi luci lin în umbră; numai capul fin, cu urechile înălţate, cu ochii mari, sta într-un sul de raze. Ascultă puţin. Apoi îşi pleca botul si atinse de doua ori apa de lingă picioarele subţiri, îşi |jdică iar ochii, în undele limpezite, apoi, deodată căzu picătura de sînge".

Se observă lesne convenţia picturală: animalul stînd picioarele dinainte în apă, oglindit în ea, cu ochii Inxioşi, înfăşurat într-un sul luminos de raze ce vin de ndev'a de sus. Scriitorul vede natura prin intermediul ibloului: aplică peisajului refel simetria pînzei pictate. Iu descrie ceea ce vede, vede ceea ce descrie. Splendida lescrierc, literar vorbind, demodată ca tabloul unui leisagist din prima jumătate a secolului trecut. Este, [ici'vorbă, o extraordinară fineţe stilistică, în toată [ucata, o melancolică solemnitate şi o vibraţie de mister lucrurile cele mai precise, dar maniera însăşi s-a ivechit şi nu ne putem stăpîni o decepţie asemănătoare "u aceea pe care ne-ar provoca-o o reproducere tîrzie aflată în locul originalului. Fără îndoială că Sadoveanu e mai bogat în nuanţe decit oricare dintre prozatorii "epocii, dar „realismul" primelor lui scrieri nu trece de ^Iccla al contemporanilor.' E documentar şi descriptiv, |u profund.

Paradoxul consta în aceea ca, dcbutînd sub semnul Ipropicrii de viaţă, această literatură a renunţat foarte ;pede tocmai la a lua realul ca model pentru artă. fub convenţia obiectivităţii- {personaj, acţiune, mediu, >cictatc), simţim că artistul coboară la acel „artiza-lat" al descrierii, la acea virtuozitate pe care un critic ironizează astfel la urmaşii imediaţi ai lui Fîaubert: „Dar ce bucurie de artist de şcoală primară..." Impresia de artificialitate într-un stil prin denumire al naturaleţii reale se Explică desigur, şi ea are.rădăcini ce urcă pînă la primii realişti. Nu e greu de remarcat că, în *în pădurea Petrişoruhii* (spre a rămîne la exemplele noa&re), descrierea tinde să se reducă la peisaj, aşa cum observaţia socială se reducea, în *tntr-o zi de*

al micii burghezii de provenienţă rurala. Sadoveanu şi toţi ceilalţi făceau, fără să fie conştienţi neapărat de aceasta, un mare pas înapoi faţă de literatura lui Negruzzi, Odobescu, Slavici sau Creanga. Expresie a unei ideologii sentimentale, proza lor era impregnată, pe de altă parte, de nostalgia unui trcct^t istoric inexistent, ceea ce explică ridicarea la rangul unei figuri de legendă a barbarului haiduc *Cazma Răcoare.* Această literatură renunţa la multe 'din cuceririle celei imediat anterioare, coborînd nivelul aitistic general. Afectarea naratorului pe care am surprins-o în *Cazma Răcoare* conţine în genere toata artificialitatea prozei iremediabil minore a sămănătoriştilor.

Ea nu este doar pseudo-populara, dar şi pseudo-rea-lista. Criticii au nnmit-o romantică, din cauza idealizării. Analizînd-o mai îndeaproape vom constata ca ea ţine de structura unui mic realism descriptiv şi sentimental (Tudor Vianu îl numea realism popular), în care a degenerat (spre 1900) o buna parte din proza secolului şi a cărei pretinsă obiectivitate este în fond rezultatul unei foarte convenţionale viziuni asupra realităţii. Caracterul realist este deci la sămănătorişti contrafăcut, ca si acela poporan.

Naratorul din *într-o zi de primăvara* e un tînar oră-şean care merge la vînătoare şi e silit de ploaie să se refugieze)"ntr-o moară, unde asistă la disputa dintre doi ţărani şi autorităţi pentru o chestiune de impozite. Scena e privită, observată, nu povestită. Moara e un teatru: întîmplarea în sine, un spectacol. După lăsarea cortinei, spectatorul (naratorul) îşi ia puşca şi pleacă din nou să vîneze. Autorul procedează la o încadrare, la un decupaj în real; evenimentele epice se află prinse în ramă. Vânătoarea, ploaia, refugiul la moară alcătuiesc rama iar conflictul dintre ţărani şi autorităţi, spectacolul. Kama izolează tabloul; mai mult: îl constituie. Noi ştim, cînd citim, că asistăm la un spectacol; ne identificam cu naratorul care joacă rolul de spectator. Ca si în *Cozma Răcoare,* se marchează o anumită atitudine faţă de real: acolo, realului i se atribuia o valoare istorică, adică petrecută, realizată; aici el urmează abia a se realiza, sub ochii noştri, ca un spectacol de teatru. Nu •putem interveni, cum nici povestitorul din *Cozma Răcoare* nu putea, cită vreme istoria este crezută adevărată. Tudor Vianu contestă aderarea lui Sadoveanu la estetica realismului, sub cuvînt că el nu se orientează după principiul „adevărului", proclamat înainte de sfîrşitul secolului de Duiliu Zamfirescu aî Vlahuţa, si încă în vigoare la unii sămănătorişti. Lucrul se cade rediscutat. Aşa-zisul realism al'epocii (acela burghez, al lui Duiliu Zamirescu sau acela ţărănesc al lui Ion Adam) se bazează pe o iluzie comună: că zugrăveşte un real real, obiectiv si exterior; că are acces la un spectacol, la un tablou, ce se desfăşoară sub ochii noştri, dar în afara lor; că, deci, lumea însăşi e o scenă de teatru sau lin tablou pe care le putem contempla fără să le putem schimba. Obiectivitatea însemna simularea acestui raport de cxtra-teritorialitate: scriitorul, ca si Dumnezeu, este transcendent. El nu produce realul, nici nu-1 transformă: îi rămîne doar să-1 descopere. I se oferă ca un spectacol, ca un tablou: îi rămîne să-1 copieze cu fidelitate. Obiectivitatea aceasta duce la o pastişă sui-generis, căci scriitorul are faţă de real atitudinea pastişeurului faţă de opera pe care o copiază. întreprinde o translaţie, un decalc, însă realul se lasă vreodată calchiat? Să ne întoarcem la povestirea lui Sadoveanu. în tot timpul discuţiei din moară, ochii ţă-ranului fixează un punct nevăzut, trecînd peste cei de fată ,,sprc umbra din fundul morii". El seamănă cu un actor care, de pe scenă, nu priveşte niciodată publicul, deşi se uită sprfc sală: privirea lui trece peste capetele spectatorilor. **La** sfîrşit, după ce ţăranul îşi achită dato-

pările lui Sadoveanu, conştient de atmosfera de cultură superioară a laşului vremii („Eram în Iaşii lui Kogăl-niceanu, ai lui Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu şi Creangă. Buna tradiţie artistica era în aer"), dar şi de tăcerea acestora, apoi a lui Caragialc, în care începe sa se audă vocea altei genpraţii, mai întîi a lui Al. Vlaliuţă şi Delavrancea (,,Imi plăcea Vlahuţă din *Clipe de linişte. . .,* îmi plăcea Delavrancea mai ales în volumaşul *între vis şi viaţă. . .")* şi în curînd a unora şî mai tineri. ,,Aş fi dorit o înnoire a acestor autori favoriţi ai mei, notează Sadoveanu. Publicaţiile contimporane nu-mi rnai dădeau nimic, iar tinerii scriitori de proză stăruiau în puţin si în meschin, unii în convenţional uşor, alţii în subiecte stranii". Aceştia din urmă sînt colaboratorii revistelor macedonskiene, chiar şi poeţii cărora, precum ,lui Ştefan Petică sau luliu Cezar Săvescu ,,li se năzăreau ceruri străine şi viziuni din cărţi cetite". Acuzaţia de înstrăinare e transparentă iar judecata asupra *Literatorului,* nedreaptă: ,,încercarea *Lifariiionilui* s-a uscat în nepăsarea obştească." Mulţi credeau aşa şi noile orientări simboliste se vor limita la cercuri rcstrînse, majoritatea prozatorilor din jurul lui 1900 ascultînd de recomandarea lui Al. ,Vla-huţă şi G. Coşbuc de a scrie cuminte, moral şi eficient pentru popor. Sadoveanu însuşi punea gustul lui pentru astfel de producţii pe seama unei împrejurări familiale. ,,Pînă la vîrsta de tranziţie — scrie el în acelaşi loc — fusesem al tatălui meu. în chip firesc şi logic, dînsul pusese în mine tot ce avea el orăşenesc. Tatăl meu era un boiernaş voltairian şi sceptic . . . Pentru ţărănime avea respingere. . . Nu-i plăcea nici înfăţişarea, nici forma de vorbire a ţăranului. . . Dar după moartea mamei, sporul meu de cunoştinţa şi de reflecţie m-a dus dincolo de zona primejdioasa prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidocţii păturii noastre suprapuse. . . Tatăl meu s-a uitat într-o bună zi la mine cu uimire. Opuneam scepticismului sau realităţile sufleteşti ale unui neam străvechi, închis cu severitate în disciplina datoriilor lui". Iniţierea se face prin bunicii dinspre mamă de la Verseni şi întoarce pe scriitor, după propria mărturisire, din drumul greşit al literaturii pentru cei puţini şi necunoscători de tradiţii, pentru superficialitatea celor ce trăiesc în prezent, spre ,,o altă înţelegere. . . care m-a îndemnat şi mai mult să justific şi să argumentez* neîncetat pe eroul meu de predilecţie, ţăranul român", însă, nu era la mijloc doar o modificare a gustului personal: întreaga epoca se orienta în această direcţie, publicul se schimbase, odată cu temele, eroii şi limbajul literaturii. Kiev eminent, cu o cunoaştere destul de buna a limbilor vechi şi moderne, cititor al marii literaturi a secolului încheiat, Sadoveanu face, la debutul său, impresia unui povestitor înzestrat şi personal, însă cam necultivat. Titu Mariorcscu îi' recomandă „lecturi sistematice", în raportul academic din 1905, iar N. lorga '(o ştim tot din *Anii de ucenicie)* îl consideră multă vreme un scriitor rudimentar, în fond, autoruf *Povestirilor* din 1904 adoptă, împreună cu majoritatea prozatorilor vremii,
0 formulă literara: renunţă deliberat la o literatură ce
1se părea expresia snobismului şi a înstrăinării, pentru
una în care realităţile ţărăneşti de la noi îşi găseau un
marc loc. Explicaţia întregului fenomen e complexă
şi o voi da mai departe. Deocamdată, să vedem în ce
constă această literatură. Ea regăseşte procedeele epicii
populare, oralitatea, simplitatea, naivitatea, redes
coperă farmecul legendelor, baladelor, descîntecelor şi
ale limbii ţărăneşti. Nu e vorba măcar de realismul ţără-
.ncsc al lui Slavici sau al *Năpastei,* nici de arta lui îCreangă. Fiindcă scriitorii epocii nu se mărginesc să scrie despre ţărani, ei vor o literatură „ţărănească" în spiritul ei. Rezultatul este. o contrafacere a literaturii autentic populare, a folclorului, din unghiul strîmt

Probotei, cu volintirii înlauntru şi cu turcii pe dinafară"); pe de alta, el îşi manifestă zgomotos admiraţia pentru cara cteTul^si-iapte4e--persTînajuluî („". . . multe firi şi mulţi oameni am întîlnit, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut"), a cărui statură creşte nemăsurat în povestire şi, odată cu ea, cresc si celelalte personaje, epoca însăşi se colorează eroic. Sa notam o primă abatere semnificativă: pornind de la dorinţa de a fi credibilă real {veridică), povestirea devine de fapt credibilă literar (legendară, hiperbolică, simbolică). Fidelităţii promise i se substituie exagerarea: memoriei spontane, un cod nemârturisit al ficţiunii. Povestitorul nu e totuşi capabil de invenţie, în ciuda trucajului evocator. El în fond transmite: aventurile haiducului sînt demult intrate în folclor şi naratorul nu face decît să şi le atribuie, rcpetîndu-le. E un simplu mesager: căci odată cu conţinutul moştenit al povestirii despre Cozma Răcoare, el e obligat să repete structura însăşi a legendei, care e fixă. Iată o alta abatere caracteristică. Povestitorul nu numai că recurge la un alt cod decît acela pe care-1 anunţă, dar recurge la unul carp a mai fost .întrebuinţat, înşiruindu-şi-1 cu naivitate. ,,Autenticitate" involuntar trădată: istorisirea lui se construieşte" în funcţie de un tipar dat, nu e spontana," c r "convenţionala.

Naivitatea desuetă~~arpovestirii analizate (şi, desigur, a altora asemănătoare) provine înainte de orice din naivitatea convenţiei. Aici sînt de făcut o precizare teoretică şi una istorică. Autenticitatea în literatură e totdeauna trăd aiă, „în. sensul ca "artă "nu copiază realitatea. Evocarea, amintirea, povestirea autobiografică sînt moduri ale,ficţiunii ca şi basmul, alegoria sau romanul, însuşi naratorul naiv din *Cozma Răcoare* ne arata (fără să vrea) cum sinceritatea se transformă în imaginaţie: ajunge simplul contact cu faptele ce urmează să fie povestite. A povesti, ca act liminar, ele-

mentar, înseamnă deja a imagina, prin introducerea unui sens care nu se găşca în faptele de povestit. Noi nu inventăm niciodată nimic înainte de a ne inventa pe noi înşine ca subiect al invenţiei; înainte de a-şi inventa eroii, orice povestitor se pune pe sine în situaţia de povestitor. Prima „abatere" pe care am consta-tat-o la naratorul din *Cozma Răcoare* este deci obligatorie pentru orice narator: căci în orice naraţiune creditul real U implică pe acela literar, trece neapărat prin el. Dar spre deosebire de naratorul naiv din poves-tirile tînărului Sadoveanu, naratorul experimentat se • bazează pe o invenţie deplin acceptată. Fugind de literatură ca (naturală) invenţie, naratorul din *Cozma Răcoare* cade în literatură ca (nenaturală) convenţie. Iar convenţia este în cazul lui aceea a literaturii de la ' 1900: pe care G. Coşbuc şi Al. Vlaliuţă o anticipaseră '•_ ca o literatură ,,pentru popor" iar sămănătorişlii o '" vor numi realism ţărănesc, inspirat din ,,dramele din lumea de jos", adică a ţăranilor, după expresia lui

,Ion Adam.

i Acest caracter poporan se configurează în epoca „de tranziţie" (cel puţin aşa o simte Sadoveanu, odată cu parte din contemporanii lui) dintre încetarea aceleia

IK „Junimii", a lui Eminescu şi Creangă, şi afirmarea alteia, noi, ce va ocupa primele decenii ale secolului **XX.** în *Anii de ucenicie,* relatîndu-şi formarea culturală, Sadoveanu insistă pe continuitatea de spirit si pe schimbările ce se produc spre 1900: „Eram plin de « Junimea», de Alccsandri, de Alecu Russo, de Creangă; eram prigonitor pîna la exces al neologismelor şi găseam în literatura populară şi în popor o perspectiva de noutate la care se adăuga dragostea mea adîncă pentru umiliţi, ofensaţi şi nedreptăţiţi", scrie el. Aici sînt rădăcinile: spiritul culturii moldoveneşti clasice şi noul spirit social care -jjrienta pe scriitorii sfîrşitului de veac spre ţărănime. Cel dinţii continuă să fie viu în preocu-

turii, nu ale oralităţii; artificiu, nu spontaneitate; joc, nu invenţie; manieră, nu poezie. Aşadar, o artă a expresiei, înfloritǎ şi preţioasă, uniformă şi decorativă; cîntătoare, cadenţată ca în versetele biblice. O limbă ce aparţine autorului şi personajelor deopotrivă, originală în ciuda sursei livreşti, despre care G. Călinescu spune foarte bine: ,,E o limbă reala cum se cuvine unei lumi ieşite din ev, o adevărată creaţie, amestec original de Niculce, grai tărănesc, ardelenesc şi chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale".

POVESTIRILE

„ strașnic om, Cozma Răcoare! "*(Cozma Răcoare).* Vorbește așa doar cineva care 1-a .cunoscut în realitate pe vestitul haiduc sau care urmărește sa lase această impresie: ap,eUnd la memorie,, nu la invenţie; reproducînd aīdoma ce s-a petrecut odinioară, înviin-du-1 pe Cozma însuși, în carne și oase, sub ochii noștri: ,,Cînd zic: Cozma, parcă văd, iată parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg…" Efort de autenticitate,..s-ar" zice nu_.de. imaginaţie^şi care fat'e obligatorie recomandarea povestitorului, produ- -cerea dovezilor necesare pentru adevărul celor povestite: ,.Straşnic român! Căîare, cu flinta la spate si cu un cuţit de un cot, ici la chimir, la stingă: aşa 1-am văzut totdeauna. Iată eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume. . ." Naratorul nu fabulează, își amintește; sau cel puţin aceasta e atitudinea subînţeleasă. Dacă examinăm însă cu atenţie expresivitatea de tip oral (însoţind cuvintele de gesturi: ,,ici la chimir, la " stingă") a naraţiunii sadoveniene de începui^ observăm că ea constă de fapt într-o dublă afectare"^ povesti-torul, un bătrîn care a cunoscut multe, își exnT5aTpe de 15^ăfţeT^^îtaTe^^e~c~onCenîp6fan cu~eTouTrcTe "martor, c|g-participant ţT^intr^urTnhd —"şŢ eu "efam~~volin-tir pe vremea aceea"— Cozma s-a trezit între zidurile

povestea lui Aladin, îl ia ca model. Viaţa lui Ferid din *Divanul persian,* pretinde autorul în epilog, a fost citită -în veacurile ce au urmat în mai multe feluri. Realitatea în toate aceste exemple, se comportarea un text supus lecturii. Şi, mergînd cu analogia mai departe, în loc să-şi d^zvăluie un semnificant ultim, unic, se dilată în improbabilul unor semnificanti infiniţi- „Sfîrşitul acestei istorisiri ar părea cu totul nelămurit — citim din nou în *Divanul* — din pricina învăţaţilor persieni care s-au străduit să amestece aşa fel adevărul cu presupusurile, încît au împuţinat viaţa şi au umflat fabula". Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de la finitul unei soluţii la infinitul unei interogaţii. Ca şi viaţa, textul e infinit: a citi e totuna cu a întreba această infinitate fără însă a aştepta răspuns. Sadoveanu ştie acest lucru şi-1 exprimă în felul lui în epilogul *Divanului:* ,,S-a sculat în vremurile mai dincoace un învăţat mai iscusit decit toţi: toată lumea ştie că e vorba de Musa-ben-Omer Cirnul. In fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; şi în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune teniei pe ce s-a scris: dar se poate pune temei şi pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu care se trage din mişeii persieni nu s-a scris niciodată nimic, şi cu toate acestea strămoşii mei au fost, deoarece sînt eu. Adevărate sînt-stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Ferid nu se află scris în şiragul împăraţilor Persiei; dar nu se poate dovedi că Ferid n-ar fi fost". Ceea ce înseamnă ca nu există de fapt nici o încheiere adevărată a poveştii: în punctul ei de sosire se găseşte un alt text, simetric faţă de cel iniţial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ştafetă de cuvinte, înaintea oricărei cărţi se află o carte: la sfîrşitul oricărei cărţi, tot o carte. Un text izvorăşte din altul şi produce altul. Imaginaţia ultimului Sadoveanu e livrescă fiindcă e

o imaginaţie a cărţii, nu a realului, a textului, nu a vieţii; fiindcă interpretează viaţa ca pe un text ne-
sfîrşit.

Ifovestirji î' îª Wn'] rpp^'Ţ¹^™¹ . Povestim o întîm-plare; repovestim o poveste. Povestirea stă. faţă *m^* faţă cu existenţa, cu realul; cînd existenţa devine text iar realul, carte, apare repovestirea, şi ea stă totdeauna faţă-n faţă cu o alta povestire. Opera lui Sadoveanu urmează, inconştient, adesea insesizabil, ocolind, revenind, acest drum triumfător al livrescului. Aproape de fiecare data cînd a reluat o temă, prozatorul a accentuat convenţia în detrimentul firescului, limbajul în detrimentul observaţiei, maniera în detrimentul autenticităţii. *Nicoară Potcoava* e o scriere mai livrescă decît *Şoimii:un* basm ce poate fi citit ca o povestire filosofică, în locul unei nuvele romantice de aventuri (Al. Dumas autohtonizat prin N. D. Popescu). Se schimba şi personajul principal: aventurierul, săvîrsind o ,,vendetta", din *Şoimii,* devine înţeleptul amar, cărturarul sceptic şi fatalist din *Nicoară Potcoavă.* Meh-met Caimacam e un Zadig mai melancolic si mai senzual. De la traducerea *Esopiei* la *Creanga de aur,* de la Esop la Kesarion Breb, acelaşi drum. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* e o *Apă a morţilor* ce descopere în Lai Cantacuzin un alter-ego al autorului; romanul eroinei provinciale, al unei Emma Bovary moldovence, se preface în romanul acestui erou care, neputincios să-şi trăiască viaţa, ar voi s-o scrie. *Crîsma lui -moş Precu* e o reuniune de ţărani, tîrgoveţi, notabilităţi, un roman al satului de la 1900; *Hanii Ancuţei* e o reuniune de povestitori, al căror contract e imaginaţia, în schimbul băuturii, mîncării, mărgelelor şi celorlalte se oferă povesti: adevărat etalon, moneda absolută, în aceste condiţii, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decît rafinat-livresc*nndepărtîndu-se de vorbire şi apropiin-du-se de scriere. Aceasta mai înseamnă: forme ale scrii-

6
5

vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sado-veanu stabileşte — pare-mi-se —.cel dinţii exemplu al literaturii noastre") şi, cu argumente contrare, Yladimir Streinu („Dacă ar fi vorba de vreo derivaţie cărturărească, ea ar sta mai degrabă în legătură cu înţelepciunea poveştilor orientale, care, circulînd la noi din vechime, în chip de « romane poposane >>, au reînflorit suprem în *Divanul persian").* Totuşi nu s-a acordat decît în treacăt atenţie unei predilecţii foarte timpurii a lui Sadoveanu şi anume aceleia pentru adaptarea unor scrieri străine, încă de prin 1908— 1909, el traduce pentru o colecţie de popularizare trei ,, romane" medievale: *Alexandria, Esopia* şi *Gcncveva de Brabant.* Din ultimul, va rezulta peste douăzeci de ani o carte mai pronunţat sadoveniană, intitulată *Măria Sa puiul pădurii.* în 1926, prelucrează *Varlaam şi loasaf* iar în ,1930 cît-eva povestiri din *Halima. Aventurile şahului* din 1933 nu este nici ea în esenţă altceva decît repovestirea unor legende arabe, persane sau occidentale. *Divanul persian* reia direct *Sindipa,* iar *Ostrovul lupilor* abundă în pilde ale lui Nastratin Hogea. Chiar în *Poveştile de la Bmdu Strinib* şi în *Fantazii răsăritene* se simt împrumuturile.

Acestea sînt modele: căci-proza din ultimn ppoca q,, jni SaHnvparpi. ra si aceea a un Caragiale *~(Abu Hasan,* < - .Că,r^ile_sejQa sc_din_alt e

i-lf modificîndu-Ie, într-un joc savant de transcrieri care sînt mai mult decît o simplă adap-tare şi mai puţin decît o invenţie. Sau, mai exact, sînt' o invenţie de un anume fel, căci povestirea şi repovestirea nu coincid niciodată, cum nu coincide imaginea vieţii cu viaţa. Borges relatează într-o nuvelă celebră cazul lui Pierre Menard care a rescris *Don Quijote:* şi; deşi nu s-a abătut cu o literă de la textul lui Cervan-tes, a scris o carte cu totul nouă. Ca şi eroul lui Borges, Sadoveanu sfîrşeşte prin a reinventa în cărţile lui cărţi care existau mai dinainte, fără ca modelul şi copia să . fie identice vreodată. Arta însăşi a lui Sadovaanu devine livresca: pentru că nu niaî este doar o experienţă a imaginaţiei, ci şi una a scrisului, adică, în fond, a literaturii.

în punctul de pornire este deci o alta carte, un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istoriseşte acum este chiar aventura acestui text originar; în locul călătoriei, vînătorii sau pescuitului, al vieţii, cartea însăşi devine agentul fanteziei. „Iată însă ca datorită unor foi de învălit marfa ale neguţătorului meu de cafea Hogea Becîr — citim în *Divanul persian* ~ şi unui prietin pripăşit de mult în Moldova, de neamul sau din Persia, am descoperit versiunea cea buna a acestei povestiri". Sursa *Divanului* s-ar afla în manuscrisul în care Hogea Becîr îşi învelea, fără să ştie, marfa, şi în peripeţiile circulaţiei lui (Cervantes, care îşi pune personajele din partea a doua a romanului său sa ia act de partea întîi ce se publicase între timp, cunoştea procedeul;, sursa primelor opt capitole din *Don Quijote,* zice el, ar fi manuscrisul unui autor neştiut, iar al celor ce urmează, manuscrisul maurului Cide Hamete Benengeli, cumpărat din întâmplare de la un băiat). La originea *Crengii de aur* e manuscrisul încîlcit al profesorului Stamatin. Fie că e vorba de un text real, fie de unul închipuit, Sadoveanu începe prin a relata întîmplarile' acestui text.

Dar încă: *Aventurile şahului* sînt aventurile jocului cu acest nume ce rezumă istoria şi deopotrivă legendele cărora Ic-a dat naştere, realitatea şi imaginaţia. Jocul de şah e ca o carte în care eroul, Cantaraga, citeşte sensul lumii: dar dacă lumea se cuprinde într-o carte înseamnă ca este ea îrjsăsi un text ce se poate descifra. Mehmet Caimacam *(Ostrovul lupilor)* citeşte viaţa lui Nastratin în pilotele lui, şi p imită, după curn Aii, citind

impresionantă şi suflete de copii; cele mai grozave fapte se săvîrşesc cu cugetul senin, căci abisurile fiinţei morale rămîn necunoscute acestor Oameni care simt în tăria braţului ori în aceea a minţii un suflu dumnezeiesc; eroismul lor c o încuviinţare împăcată, nu un dramatism, împărţită în cînturi cu o amplă cadenţă muzicală .^epopeea sadoveniană e o_ Iurne__de_groi^uria5i şi exemplari..

Structura fabulos-alegorică din *Nicoară Potcoavă* e întrucâtva deosebită. Elemente de basm popular există şi în *Fraţii Jderi* mai ales în primele două volume : calul fermecat al lui Ştefan cel Mare, vînatoarea bourului alb sau chiar aventurile de Făt-frumos ale lui lonuţ plecat în căutarea Nastei-Cosînzeana. Sînt chiar şî res-scrieri ale unor balade vitejeşti, amestecate în ţesătura naraţiunii. Dar toate sînt subordonate eposului. în vreme ce în *Nicoară Potcoavă* epica e subordonată basmului iar alegoria e scoasă în prim plan. Pătrundem în ,,roman" ca într-o poveste. Prologul şi epilogul *Şoimilor* rezumau istoria în chip direct: prologul şi epilogul au, aici, un loc comun de desfăşurare, hanul lui Goraşcu Haramin. Este un han simbolic, ca şi al An-cuţeî, unde drumeţii ce se nimeresc împreună spun poveşti. Nerăbdarea tuturor de a spune şi auzi poveşti este neînchipuită: tăcerea pare o pedeapsă. „Prietine drumeţ (exclamă hangiul), dacă ştii, nu ne pedepsi, spune ca să ne izbăveşti de neştiinţa". Istoria ia de la început chipul poveştii. Eroul, Nicoară, este un Harap Alb care-şi duce la împlinire însărcinarea ajutat fiind de toate făpturile. Presvitera Olimbiada seamănă cu Sfînta Vineri ori cu Sfînta Duminică. Ograda ei e plină de jigănii, între care căţeluşa cu dinţi de oţel. Ea vindecă bolile prin descîntece în versuri şi leacuri miraculoase. E o Sfînta Vineri cultivată care a citit *Teaghene şt Haricleea.* Carte în carte, aşadar: basmul se pătrunde şi el de livresc.

Casa lui Dăvideanu e misterioasă ca un

palat din *Halima* cu uşi ce se deschid pe neaşteptate lîngă tîmpla străinilor, cu facle ţinute de mîini nevăzute. Vorbirea autorului şi a personajelor e ceremonios-afo-ristica, formele de adresare nefiind pur şi simplu expresia acelei politeţi înnăscute, aşa de obişnuite la Sadoveanu, ci şi a structurii feerice şi livreşti. *Şoimii* era încă un ,,roman poporan": *Nicoară Potcoavă c* un . basm.

Şi în *Aventurile şahului,* şi în *Ostrovul lupilor* se spun poveşti: se vorbeşte, însă, pe această treaptă a imagi- . narului sadovenian, elocuţia — atît de spontană aparent, de liberă, de abundent populară, în lumea ţără-' nească sau a oamenilor ce trăiesc simplu în mijlocul naturii — e subminată de scriere; imaginaţia, de carte. Lucrul 1-au observat, într-o formă oarecum generală. Perpessicius şi Tudor Vianu (,,Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului^—remarcă .T. Vianu în *Aria .prozatorilor.* Totuşi. . . ceea ce îl preocupă în epoca lui nouă din punct do vedere lingvistic, nu mai este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălţarea ci artistică la un nivel care-i dă nu ştiu ce timbru grav şi sărbătoresc,, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu Ancuţei* în-' ţelege numaîdecît ca vorbirea nu este împrumutata mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei şi simţul nuanţelor sînt atît de dezvoltate, încît, îm~ prumutîndu-le oamenilor săi, scriitorul îi înalţă într-un plan cu mult deasupra realităţii... Comparaţia cu arta umanistă a lui Anatole France se impune şi în acest punct. Numai că umanismul occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala poeţilor clasici şi a filosofilor epicurieni şi stoici, i se alătură aici un umanism oriental şi bizantin extras şi purificat din

o face un personaj anonim, din masa războinicilor Iui Ştefan: „credem noi, vasluienii..." Cine noi? Poate fi vorba de moş Irimie, morarul de la apa Bîrladului sau de altul ca el. Tot la persoana întîi ne sînt arătate amintirile din copilărie ale lui lonuţ. în sfîrsit, conversaţia dintre Nechifor si Nicodim, din acelaşi volum, începe cu vorbele celui dintîi şi abia după un timp descoperim cine povesteşte şi unde. Aceasta ,, amânare" a dezvăluirii povestitorului p mai întîlnim^i rezultatul e o interferenţă de voci. ca într~o simfonie. Dar pers-esenţială rămîne aceea "ă~âutoruIuT
a cărui voce arrimvâţat acum s-o Tecuhoaştem şi care e la originea atît a ritmului lent, cît şi a atmosferei din aceste cărţi: ea nu ne mai conduce direct la epica relativ săracă, ci formează un strat opac. Structura epopeică sau fabuloasă se constituie pornind de la acest debit verbal uriaş prin care prozatorul îşi ia în stăpînire universul şi eroii, înălţîndu-i pe un soclu, distanţîndu-i de ,, realitate", aşezîndu-i în lumina legendei.. *Şoimii* era un roman de imaginaţie, în sensul dat cuvîntului în secolul trecut, cînd i se opunea observaţia realistă. *Nicoarâ Potcoavă* e un basm curat, unde evenimentul contează mai puţin decît atmosfera aproape feerică şi unde limba autorului şi limba personajelor au căpătat o mare densitate. Să analizăm pe scurt, din unghiul artei, *Fraţii Jderi* şi *Nicoarâ Potcoavă.*

Strnr.jiura epopeică, în *Fraţii __ Jderi* înseamnă mai multe lucruri, întîi,
^^a^sc^tâ^jndiyidu^u personajele
^^
sînt tipice, evenimentele^ generaleTTn
reştilor psihologia era suinară7~aici ea este lichidată.

p condus de legea speciei, nu de impulsuri personale. Verifică o condiţie, nu prezintă interes de sine stătător; înainte de a fi el însuşi, aparţine unei comunităţi; şi, în loc să se izoleze, se ataşează tot mai puternic de ea. J.ojiuţ__5i_Siniiori^ la vîrste diferite, străbat acelaşi drum, de *ISL* răscoala

iu-venila Contra J.egilor tribului la asimilarea deplină^ de~~caTre trib. Nicipersonajele feminine nu sînt indivi-Tmalităţi: {aţa nubila, ca Nasta ori femeia măritată ca Ilisafta sînt tipice pînă la pierderea oricărui contur. Noţiunea însăşi de eroism trebuie înţeleasă ca o inten-sificare a unor însuşiri pe care le posedă toţi:. ej£u^jiu jşjBingular si deosebit_dc ceilalţi, cLiorma cea mai de s^^~^^s^ujjj£oEclmfeSe-&i a supunerirTăTordinea ei s"tfaveche. jSxistenţa ^ritualizată. si_previzibilă. căci e predestinată. lonuţ care fuge~după Nasta la turci nu poate deveni altceva decît viitorul oştean viteaz al lui Ştefan. Soarta fiecăruia e scrisă în stele şi poate fi citită acolo, înţelepţii ca Amfilohie Şendrea n-au nici o greutate în a o cunoaşte şi stăpîni. ,,E motivul pentru care — notează Lukacs în *Teoria romanului* — timpurile fericite nu au filosofic sau ceea ce e acelaşi lucru, toţi oamenii sînt în acele timpuri filosofi, deţinători ai scopului utopic al oricărei filosofii. Căci care este sarcina adevăratei filosofii dacă nu aceea de a întocmi aceasta hartă artificială?" Toţi joacă roluri fixe: stă-pînitifrii noroadelor şi noroadele. Pacea şi războiul sînt dinainte stabilite ca si dragostea şi moartea fiecărui personaj. Manole Comisul o învaţă pe Ilisafta ca voinţa domnitorului e, pentru supuşi, sfînta; mintea netrebnică a unei femei nu o poate pricepe. Mintea fiecăruia e netrebnică, fiindcă unul gîndcste pentru toţi. Hotă-rîrile se ascultă, .nu se discuta. Deliberarea morală e absentă din problemele statului, după cum *fusese din .acelea ale familiei sau ale insului. Obedienţa e necondiţionata. Fără conflict moral, epopeea sadoveriiana are întinderea măreaţă a unui ocean şi calmul lui — căci-furtunile nu-1 pot scoate din ţărmuri — fiind totodată lipsită de adîncime. Unica unitate de măsură pentru artj|. epopeii este aceea de extensiune iar criteriul ra-mîne puterea de exemplaritate; personajele au statură

povestit: călătoria, vînătoarea, pescuitul. Din ingredient ce dă farmec existenţei singuratice sau expediţiei colective, petrecerii vesele la han, popasului, povestitul se preface într-o plăcere gratuită a spiritului: călători, vînători şi pescari simt cu toţii nevoia să-şi dez-

• lege limba, îndeletnicirile lor îi despart uneori, povestitul îi apropie totdeauna. Şi nu povestesc doar ce li s-a întâmplat în călătorie, la vînătoare sau ia pescuit; povestesc de asemenea ce li s-ar fi putut întîmpla. La început povestesc ca sa treacă timpul; apoi îşi trec timpul ca să povestească. Scopul lor necunoscut, dar imperios, este imaginaţia sau, altfel spus, vorbirea. ("Nenumăraţii povestitori din cărţile lui Sadoveanu repetă înlăuntrul ficţiunii destinul scriitorului însuşi care transformă tot ce trăieşte în fapt de imaginaţie. Vînează, călătoresc, pescuiesc, în vederea poveştii; orice le iese în în cale poate constitui un prilej; iar cînd acesta lipseşte, îl inventează, căci povestea este buretele care absoarbe totul. Sadoveanu înseamnă o capacitate de a vorbi inegalabilă, un debit verbal enorm. Subiectul vorbirii — în *Ţara de dincolo de negură* în *Istorisiri de vînătoare* — este numai superficial vînătoarea, pescuitul, călă-

' torja: în realitate; cum s-a remarcat, este vorbirea însăşi. Odată dezlegată, limba se exercită la nesfîrşit. Oamenii vorbesc: şi nu numaidccît pentru a spune ceva. Taina lor nu e ceva ce se ascunde; încercînd s-o aflăm, sînteni decepţionaţi: mereu aceeaşi dragoste înşelată, aceeaşi suferinţă, aceeaşi vină, aceeaşi moarte; taina lor adevărată este, paradoxal, nu ceea ce se revelă în vorbire, ci vorbirea însăşi. Toată enigma "personajelor lui Sadoveanu constă în uriaşa lor limbuţie: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele şi restul lumii cuvintele. Pînă şi muţenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenţei: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea

vorbirii fiind începetarea vieţii. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensaţie, opera lui e o vor-
bire continuă. Personajele înseşi par firi închise, reticente şi tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbeşte.

O prefacere a artei putem observa şi în romanele .ţg-.Jborj££. în toată rigoarea, numai jjrimglg 'apărute *(Şoimii, Neamul. Şoimăreştilor)* sînt romane propriu-zise; cărţile maturităţii *(Zodia Cancerului, Nunta Domniţei Ruxanda)* fac trecerea spre structura" epopeică din *Fraţii Jderi* sau spre aceea de basm din *Nicoară Potcoavă.* Romanele din tinereţe a-m caracterul naraţiunile* ~~• romantice do aventuri~~ şi sînt influenţate Hesmerîîe asemănătoare ale lui Walter Scott. Victor Hugo si Al. Dujnaâi Accentul cădere acţiune, pe elementul de sur-•priză şi de suspcnse, pe coincidenţe. Recuzita genului e aproape toată aici: răprr^Ţngl^^ţrejvite^. iirrn ărir i , trădări,, .iubiri ..nefericitei' Erotica e romanţioasă - iar r^Thnlogj? r.oiwpŢiţi'nriaj^ oarecum ca m ciciul lui Sien-kiewicz, de la care provin şi cîteva teme. Absenţa densităţii stilistice traduce, pe de altă parte, absenţa autorului ca narator : romanele sînt modice şi schematice, fără atmosferă, într-un ritm ce ţine exclusiv de subiect. întîiul lucru care ne izbete în cările d ^

războije. tocmai încetinirea acestui ritm. Dintr-un ritm aTevenimentelor, el devine ujouL^lpm:e5tMu,.cu alte cuvinte de protocol. Tzbîndind atmosfera mitică, se pune în acest fel de acord formula narativă cu conţinutul. Şi *Zodia Cancerului* şi celelalte sînt substanţiale tocmai stilistic : oamenii vorbesc mai cu plăcere decît acţionează, amjn|TIapta prin" istorisiri . Modurile poves-frrT'smT destul devariate de exemplu, în *Fraţii Jderi:* pe Irngă aceea a autorului, auzim vocea diferitelor personaje. Uneori, chiar, persoana întîi ne induce în eroare. Descrierea taberei de la Vaslui, în volumul al treilea,

timpul pe autor spre acele admirabile cărţi de după 1928, care, de la *împărăţia apelor* şi *Ţara de dincolo de- negură* la *Poveştile de la Bradu Strimb,* denota o schimbare de structură şi de perspectivă esenţiale. Pînă în 1928, cele mai multe volume publicate sînt culegeri, în care fiecare bucată are autonomia ei. Doar două din cărţile importante de după !928 mai păstrează acest caracter *Ochi de urs şi Fantazii răsăritene),* restul avînd o structură ciclică, în care naraţiunile se leagă, se continuă, atît prin cadru şi temă, cit prin revenirea unor motive semnificative. Nu fiecare naraţiune în parte prezintă interes, ci ansamblul; şi, dealtfel, e şi greu de făcut delimitări înlăuntrul ciclurilor, compuse muzical, cu o tehnică imperceptibilă, dar riguroasă, a repetării, alternării şi leit-motivelor. Varietatea se produce într-o unitate ce nu e doar efectul compoziţiei, ci şi al perspectivei. (>ea ce, la prima vedere, putem lua . drept personaje, nenumărate personaje — vînători, călători, pescari — sînt de fapt prototipuri oarecum stabile, pe care Ie putem numi Călătorul, Pescarul, Vînatorul, multiplicate la infinit, însă esenţial aceleaşi. Rotirea lor sugerează consistenţa spaţiului literar al acestor cicluri, ca rotirea unor teme, în jurul prototipului principal care este de fapt Povestitorul, Invenţia însăşi reapare odată cu el: căci, prin el, prin forţa lui de aînvirti maşinăria atît de lipsită de epică, atît de substanţial poetică, a ciclurilor, se realizează în monotonia aparentă halucinanta lor diversitate.

Să procedăm la descompunerea şi la recompunerea sistemului, spre a învedera mecanismul imaginaţiei. *Priveliştile dobrogene* se deschid cu elogiul călătoriei; *Istorisirile de vînătoare,* cu acela al vînătorii; la începutul *împărăţiei apelor,* ascultăm lauda pescuitului; în ,,înainte cuvîntarea" la *Divanul persian,* pe a povestitului. Iată, deci, chiar cele patru teme fundamentale: călătoria, vînătoarea, pescuitul şi povestirea. Tpt patru

vor fi şi personajele simbolice: călătorul, vînătorul, pescarul şi povestitorul. Relaţia lor c semnificativă. Călătorii, nenumăraţi, de la rătăcitorii singuratici la negustorii de tot felul, nu apar numai în jurnalele de călătorie propriu-zise *(Oameni şi locuri* ctc.): cum-călătoria impregnează întreaga operă, puţine personaje sînt străine de această nevinovată şi folositoare manie. Cu piciorul, călare, în căruţă, cu pluta ori vaporul, cu trenul şi automobilul, toată lumea sadoveniană călătoreşte. Căruţaşii, vizitii, călăuzele alcătuiesc o breaslă bogată, pe măsura necesităţilor. O tema derivată este rătăcirea: ieşirea adică din spaţiul cunoscut, surpriza peisajelor insolite, capcana. După cum, un personaj derivat este rătăcitul: intrusul, străinul fără nume, martorul accidental. Vînătoarea şi pescuitul sînt, pe de o parte, legate de călătorie, căci presupun explorarea de locuri diferite sau îndepărtate. Expediţia cinegetică şi pes-"carească e uneori raţiunea călătoriei; alteori, pretextul ei. Dar pînda vînătorului ori vegherea pescarului asupra nadei azvîrlite în apă fac din vînătoare şi pescuit îndeletniciri deopotrivă staţionare; pe lîngă mijloacele deplasării, ele le implică pe acelea ale statului pe loc: ascunzătoarea, refugiul, coliba, hanul. Statul pe loc favorizează imaginaţia (,,Mi-am pregătit trei undiţi şi le-am desfăşurat în apă, la fund, cu plumbi. .. M-am chincit pe malul umed... în acea clipă am auzit în marginea luncii şi cîntecul din ajun al rudăresei. Numai un moment am fost atent într-acolo şi crapul era cît pe ce să cîştige lupta.. ."); de aceea, vînătoarea şi pescuitul sînt, pe de altă parte, legate de povestit. Povestitorii la Sadoveanu se recrutează adesea dintre vînatori şi pescari, aşa cum vînătorii şi pescarii se recrutează de obicei, dintre călători. Dar spre deosebire şi de călătorie, şi de vînătoare şi de pescuit, povestitul conţine, pe lîngâh expresia unei explorări a lumii, şi pe aceea a transformării ei. Şi, de la un timp, totul devine bun de

1-am semnalat la toate nivelurile: viziune, univers, modalitate. Saţietatea stilistica („stilul înflorit" al naratorului din *Roxelană)* e indiciul unei arte prin excelentă poetice, de magie verbală, de elocuţie pură, în care conţinutul e perceptibil direct în formă, vorbire sau scriitură, în care ,,ideea" se ,,senzualizează". Efect, desigur, al descoperirii artei orientale, dar nu numai atit: căci îl simţim mai înainte, ceea ce înseamnă că e o trăsătură de caracter a întregii literaturi sadoveniene.

S-a observat uneori că, în *împărăţia^ apelor* şi în alte cărţi de acest gen, conţinutul nu este propriu-zis epic, ci poetic şi contemplativ. Cu alte cuvinte, daca, în naraţiunile de vînatoare şi pescuit de pînă la o anumită dată, vînătoarea şi pescuitul ofereau cadrul sau pretextul pentru o întîmplare oarecare, pentru ana-liză psihologică (un tînăr se duce la vînatoare de raţe şi e vrăjit de ochii rinei fete de morar; un boier îşi împuşcă, la o vînatoare, soţia necredincioasă etc.), ulte-rior, „subiectul devine cu desăvîrşire indiferent şi însuşi cadrul se animă. „Acum un an, după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undiţa de păstrăv şi m-am •dus la munte": altădată, o asemenea frază ar fi fost rama tabloului; acum ea constituie însuşi tabloul, căci nu mai funcţionează ca element de introducere, ci ca materie. Acelaşi lucru se întîmplă în *Hanu Ancuţei* unde, spre -deosebire de *Crîşma lui moş Prcctt* şi chiar de *Cocostârcul albastru,* hanul, întâlnirea oamenilor, nu mai sînt doar decorul exterior, ci spaţiul interior al epicii. G. Călinescu a zugrăvit foarte frumos acest proces, această senzualitate flamandă a prozei saddveniene: „La crîşmă nu mai merg oamenii spre a-şi dezvălui tainele, acolo vine autorul cu proiecţiile sale să se veselească de mirosul şi gîlgîirea vinului… în toate volumele lui Sadovranu vom găsi momentul împărtăşirii cu hrană, în ultimele volume, însă, golirea ulcelei cu

vin şi ruperea fripturii în ţiglă au aspectul simbolic al unui imn adus uberităţii solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aduc laude roadelor pămîntului.. . Naivitatea schillerianã. ia forme pantagruelice . . . Este evident că sistematizîndu-şi propria inspiraţie, scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care si-a împrospătat paleta, elirninînd liniile melancoliei şi înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalităţii. S-ar putea chiar afirma că Sadoveanu reface în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum cît-eva secole, cu oameni în zdrenţe umplîndu-se de vin şi contcmplînd cu ochi lacomi mari bunăţi de cărnuri fripte. Olanda urcioarelor de vin şj a meselor de bucătărie pline cu vînat şi peşti. . . Centrul de greutate al bucăţilor îl formează expunerea băuturilor şi alimentelor, făcută cu infinită savoare verbală, cu ceremonii delicate, într-un limbaj de un artificiu graţios".

Substratul unei mari părţi -din literatura lui' Sadoveanu fiind acesta, se înţelege ca cei care au interpretat, de exemplu, istorisirile de vînatoare, pescuit sau chiar acelea de călătorie ale scriitorului ca pe nişte reportaje superioare, fără invenţie artistică, s-au înşelat, neluînd în seamă tocmai latura artistică atît de izbitoare. In-venţia[1] însăşi are aici un sens special, căci constă, înainte de orice, chiar în abundenţa plină de savoare a detaliului, în concretul unei proze a cărei originalitate tine^prca puţin de fabulă, de anecdota epică, şi cu mult mai mult de modul expunerii. Sadovcanu e capabil să dea impresia că povestirea e mereu aceeaşi, dnd, în fond, ea e de fiecare dată alta. Pe sute de pagini se repetă aceleaşi scene, aceiaşi croi, aceleaşi peisaje: fiind necontenit altele, noi, proaspete. Geniul lui Sadoveami este, s-a spus, al variaţiunii pe-temă.-Invenţia nu e în subiect ci în protocolul istorisirii. E o altă consecinţă a disolu-ţiei realismului epic şi psihologic care îl împinge cu

un călăreţ cobora în trap liniştit spre sat, prin mîn-gîicrile vîntului înserării, în liniştea coastei, potcoavele calului sunau rar şi dulce pe şosea: tac-tac, tac-tac ..." Contează mai puţin absenţa povestitorului ca persoană identificabilă (naraţiunea aparţine primului tip): el e sugerat în această voce. Ce-i drept, vocea e deocamdată intermitentă. Răsună la început şi la sfîrşit: un mic pasaj de nuvelă realistă, reprezentabilă, formează miezul scrierii. Sau, iată *O istorie de demult* din al treilea tip narativ: si aici auzim vocea, de asemenea intermitentă, clară abia către final, cînd, peste vechea scenă de teatru a tragediei, unde a crescut iarbă deasă, vîn-tul poarta, împreună cu frunzele veştede, sunetul ei unic: „Ne întoarserăm în loc, pe perinile trăsurii, în urmă, tăpşanul singuratic, între muncele, se desluşea cu tufişurile, cu arborii lui pitici şi răsuciţi, deasupra mormintelor pierdute şi uitate. Peste singurătatea si peste melancolia aceea de început de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite". Vocea încheie aici o istorisire pe care a provocat-o: ea s-a rătăcit, un timp, a asurzit, ca şi în povestirea anterioară, îngăduindu-ne să vedem prin transparenţa cuvintelor teribila scenă a spînziirării unei femei; apoi s-a regăsit, închizîndu-se brusc asupra viziunii, şi-a reluat opacitatea, vibraţia stinsă, în majoritatea povestirilor maturităţii, această voce placid-amară, pătrunsă de o muzicală sentimentalitate, e substanţa din care se modelează totul: evenimente, peisaje, oameni, mişcările şi vocile lor. E o lavă, cîndva fierbinte, care acum s-a răcit şi ne permite să-i citim în accidentele suprafeţei o întreagă viaţă. Nu se rnai mărgineşte sa ne introducă în subiect, sa încadreze întîmplările, sa le premeargă şi să le suc-ceadă, ci le conţine efectiv şi organic. Este însăşi materia din care se alcătuiesc, bunăoară, în *24 iunie,* peisajele acvatice, barcagiul, rudarii, Raruca, pescarul şi povestirile lor. Niciodată n-a fost mai evident că sub-

stanţa povestirii este însăşi spunerea ei: conţinutul, un limbaj. Pîna şi vorbirea eroilor, se detaşează doar pe fondul, acestui limbaj comun. Limba colorată, vie, a rudarilor creşte pe limba naratorului ca muşchiul pe scoarţa copacilor, c o combinaţie de cuvinte ce înfloreşte pe alte cuvinte. Totul consumă înlăuntrul unei singure voci, se raportează la ca, îşi menţine savoarea şi prospeţimea prin ea. Şi această voqe e însăşi naraţiunea, rămînînd în urechea noastră tot timpul, ca o masă omogenă de sunete, ca o materie.

Din aceste exemple rezultă destul de clar căţ tendinţa principală a artei sadoveniene este aceea spre o indiferenţiere .ce s-ar putea compara cu nonfigurativul din pictură. Limbajul nu mai .figurează lumea, ci o constituie, nu mai este un vehicul, ci o materie, aşa cum linia şi culoarea încetează, în pictură, să mai reflecte forme ale lucrurilor reale, devenind ele înseşi o forma. Trei din cele patru tipuri narative nu mai • apar decît accidental în povestirile de după 1928, unde relieful, impresia de spaţiu real sm£ înlocuite de un stil, de o"retorică, de o vorbire. Prin ,,vocea" pe care am încercat s-o pun în evidenţă, înţeleg tocmai această vorbire substanţială din' care ia naştere, ca dintr-b emisie de unde, viaţa operei. Nu încape nici o îndoială, pentru cine îi citeşte cărţile în ordinea apariţiei, că Sadoveanu a tins de la început către acest stil: din ce în ce mai dens, mai material, mai senzual. •

„Senzualitatea" e un aspect important, dovadă tocmai a materializării conţinutului, a unei expresivităţi imanente în plasticitatea ei extraordinară. ,,Poezia noastră îndulceşte întrucâtva realismul domniei voastre", remarcă naratorul din *Roxelana,* cînd opune stilul oriental celui european. Evoluţia de la naraţiunea reprezentată, în relief, la aceea bazată pe o ceremonie a cu vîntului reflecta, la* Sadoveanu, un proces de poetizare a prozei, paralel cu acela-de omogenizare pe care

şi romanul tradiţional ne-o dau adesea astăzi. Faţă de povestirea întîmplărilor de către eroul însuşi al întîm pi arilor (tipul al doilea), care era prea patetică, creşfe impresia de firesc. Martorul, străinul, sînt povestitori mai credibili dccît participantul: fiindcă ei sînt în acelaşi timp, înăuntru şi în afară, implicaţi şi neimplicaţi. „Literatura" se găseşte totdeauna pe această linie despărţitoare: nu e nici viaţă trăită, nici minciună pura. Cel mai aproape de privilegiul de a vedea deodată în ambele părţi — spre realul existenţei şi spre libertatea invenţiei — nu c nici naratorul impersonal, neutru (a cărui libertate e în principiu absolută, fiindcă trece înainte şi după spaţiul concret al naraţiunii) nici eroul (copleşit de conţinutul experienţei sale, prizonierul unei emoţii, pe care tinde s-o falsifice din solidaritate cu sine), ci martorul, ,,al treilea", al cărui angajament e totdeauna dublu. Ochiul din naraţiunea obiectivă vede prea mult, adică totul; misterul se spulberă prin schemă prestabilită, ordine, simetrie; .eroul din-povestirea trăită vede, la rîndul lui, prea puţin, el e orbit de ceea ce relatează, punînd persuasiune, sentiment, şi spulberînd misterul prin abundenţă în detalii, prin dezordine trădătoare. Prin dublul său angajament, martorul e ferit de ambele exagerări, ochi mut, voce oarbă: el e un ochi căruia i s-a redat vorbirea, o voce căreia i s-a redat vederea, în sfîrşit, *al patrulea tip* de naraţiune, la Sadoveanu, este acela în care martorul nu mai este un simplu p.er-.sonaj secundar, ci însuşi autorul: naraţiunile maturităţii sadoveniene intră, aproape fără excepţie, în această categorie. Dacă în tipul imediat anterior, autorul *se* confunda cu unul din personaje, se cobora la nivelul lui, se lăsa redus, însuşit, de data aceasta el se menţine într-o perspectivă detaşată şi ironică, acccn-t'UÎnd tocmai ceea ce încerca mai înainte să evite: convenţia istorisirii. Cel ce povesteşte este din nou, ca

în primul tip, un suprapersoriaj. Deosebirile sînt însă esenţiale: în locul unui ochi neutru care priveşte, o voce anumita care vorbeşte; în locul unei absenţe obiective, o prezenţă ironică; în locul reprezentării (scenă, eroi, conflict), un limbaj.

Efectele schimbării se constată lesne. Naraţiunea se de-dramatizează, la propriu ca şi la figurat: la propriu, fiindcă, dispărînd reprezentarea, dispar teatrul, scena, la figurat, fiindcă însuşi conflictul se atenuează.

erou:

odată cu încetarea diferenţelor de nivel psihologic. Personajele îşi pierd limba proprie: altcineva vorbeşte în locul lor, un suprapersonaj care e însuşi autorul. Odată cu limba, îşi pierd şi psihologia, în loc să vorbească, sînt vorbite: si nu numai vorbirea lor e vorbită, dar şi gesturile, fiinţa lor întreagă. De-dramatizată, nara-

iţiunea rămîne fără relieful ei ,,realist", pe care-1 dădea senzaţia de mişcare a personajelor într-un spaţiu cu inai multe dimensiuni, cu înălţime şi adîncirne. Din basorelief, povestirea devine plană. Personajele: figuri într-un discurs, ca şi momentele acţiunii: imagini plate pe o suprafaţă plată, iluzii ale* unei vorbiri. Povestirea curge ca o apă si ceea ce duce cu sine sînt aparenţe de

-buşteni, liane, frunze; nimic altceva decît reflexe ale valurilor şi' ale luminii, într-o oglindă. Din limbaj funcţional, limbajul povestirii sadoveniene devine limbaj esenţial, din mesager pentru obiecte de dincolo de el,

substanţă în sine.

Aceste patru tipuri nu sînt simultane: e vorba mai curînd de o evoluţie către cel din urmă examinat, care e al rnai tuturor operelor tîrzii. în definitiv, ceea-ce percepem în *Ţara de dincolo de 'negură,* în *24 iunie* şi în altele e o voce: profundă., monotonă, cu un timbru uşor de recunoscut. Recitind primele naraţiuni ale prozatorului, constatăm cu surprindere că vocea era deja în ele; aproape insesizabilă atunci, în, de exemplu, *tnt-r-un sat odată:* ,,în amurgul unui început de toamnă.

Sadoveanu însuşi şi-a intitulat volumul de debut: *Povestirii si* puţini dintre contemporani 1-au considerat altfel decît un povestitor prin excelenţă. Totuşi, dintre întîiele scrieri, *H aia Sanis, în pădurea Perişorului, Faceri de bine-, Bordeenii, Fîntîna Hazului* si atîtca altele sînt mai degrabă nuvele: obiective, descriptive, minuţios realiste. Nuvela fiind jorma impersonală _ a povestirii^ ea_se iroMe le ronianu^rcasic,~prinb-

Există o limba a fiecărui personaj ţduplT recunoaşte) şi ea nu se însumează de obicei în limba autorului (naratorului). Momentele lui Caragiale sau amplele nuvele ale lui Slavici au, de aceea, caracter aproape teatral: personajele trăiesc în propriul lim-baj, ies în el ca pe o scenă. Mişcarea epică ascultă de cea mai strictă compoziţie: introducere, intrigă, punct culminant şi deznodămînt — etape ale unei construcţii şi totodată ale unui conflict, manifestînd prezenţa fizică a naraţiunii şi totodată conţinutul ei psihologic, în *Domnul Goe,* în *Moara cu noroc,* nu se povesteşte nimic: totul se reprezintă. Nu există narator: exista un ochi care vede, organizează, urmăreşte, descompune în detalii si recompune ansamblul, în *H aia Sanis,* care c un roman concentrat, sau în *Cinele,* care e o schiţă, ', nu intervine nici un povestitor, nici o voce care să nu aparţină unui personaj. Naratorul însuşi e lipsit de voce, e mut. Vede, fără să vorbească. Mai exact spus:,vocea lui e incoloră, fără personalitate, făcînd oficiul convenţional de a lega personajele, tablourile şi acţiunea.

Acesta e si *primul tip* al naraţiunii sadoveniene, foarte raspîndit în volumele de început. *Al doilea* este al povestirii la persoana întîi în care povestitorul este şi eroul întâmplării (însă deosebit de autor): *Hanul Bo^d^^i, Păcat boieresc, Ptuaca de altădată, Cozma Răcoare.* Diferenţa notabilă constă într-un transfer: ochiul neutru de dincolo devine o voce implicată; evenimentul văzut, evenimentul trăit; logica faptelor, o logică afectivă, în fond însă, structura adîncă se conservă, cu o notă mai pronunţat sentimentala. Un 'personaj relatează el însuşi ce a trăit. Dacă comparăm acum *Păcat boieresc* cu *Codrul* (temă similara) descoperim un *al treilea tip* de'naraţiune, în care povestitorul (mereu deosebit de autor) e nurnai martor, nu si erou al întîmplării. Tot un personaj: dar cu rol secundar, accidental. O voce care se apropie din nou de impersonalitatea ochiului din primul tip; o structură narativă mai fină însă, ce le corectează pe celelalte două. Iată cum. Faţă de naraţiunea clasic impersonala, aici centrul este mutat din exterior în interior, şi din vidul unui povestitor neidentificabil ca persoană, ab-stract, în realitatea unui personaj; în primul tip, ochiul prindea în retina lui evenimentele, oamenii, locurile, atmosfera, încă înainte de a exista povestirea, şi le urmărea şi după încetarea ei; vocea din al treilea tip începe şi se încheie în povestire, este contemporană cu ea. Scaăe deci impresia de

convenţie pe care nuvela

Accentul cade exclusiv pe latura materială a existenţei.
Ciclul arab lasă impresia ca fericirea atîrnă numai de bo
găţie. Găsind lampa fermecată, fiul croitorului devine bo
gat şi fericit. El mănîncă întîi pe săturate (dovadă că foa-
metea era cronică), luînd apoi de- soţie pe fiica sulta
nului. O particularitate a acestor poveşti e tocmai
relativa uşurinţa cu care se poate umple distanţa din
tre clase: deşi această distanţă e, în imperiul arab al
secolelor IX—X, cînd iau-naştere poveştile, un ade
vărat abis, mai mare decît în orice societate cunos
cuta. Aladdin, ca sa devină din- fiu al unui croitor
sărac ginerele sultanului, n-are altceva de făcut decît
să plătească zestrea cuvenita rangului social. E singura
proba serioasă pentru solicitant: competiţie de avere,
nu de merite. Poveştile arate nu reflectă, desigur, o
situaţie de fapt, ele întreţin o iluzie, fiind, în condiţiile
de inechitate sociala în care trăiau deopotrivă ascul
tători şi povestitori, expresia unei uriaşe nevoi de
defulare colectivă. Cînd nici' o soluţie practică nu
poate ajuta pe sărac să-şi schimbe lecui în societate, el
recurge la imaginaţie. Iar în imaginaţie el înfrînge
toate barierele. Nimeni nu[1]' se miră de averea subită a
lui Aladdin. „Bogăţia vine de la Allah", spune sul
tanul. Dovadă că originea averii era simţită ca vrăji
torească. Ceea ce munca nu oferea, oferea norocul. De
aceea criteriul este averea şi nu meritul personal, în
universul sadovenian această imensă bogăţie nu e de
închipuit. Societatea lui fiind omogenă, marile con
traste lipsesc şi scriitorul e liber să apese pe valorile
spiritului, ipe înţelepciune, pe gustul vorbei de duh,
mai mult decît pe acelea strict materiale. Nu doar că
fericirea nu mai atîrnă de bogăţie, dar nici bogăţia nu
mai e fabuloasă: scriitorul introduce o notă de cumpă-
tare, de care se leagă morala însăşi a lumii lui. Aladdin
nu va fi pedepsit pînă la urmă pentru norocul lui
colosal si nemeritat: acest noroc îl sperie însă_Pe euro-

peanul Sadoveanu care a moştenit de la greci o măsură ujnană a lucrurilor şi convingerea că Nemesis pedepseşte totdeauna pe cei care, ca Polycrates, încearcă s-o întreacă prin înşelătorie. Averea, bunurile materiale, banii devin în aceste condiţii simple -mijloace, niciodată scopuri în sine. Bogaţii lui Sadoveanu nu. sînt neapărat fericiţi; din contra, există la el o fericire în a trăi sumar şi auster. Oamenii nuşi schimbă decît prin accident clasa .socială şi nu au în fond vreo bucurie în a şi-o schimba. Toţi îşi respectă rangul naşterii, promovarea fiind întemeiata pe iscusinţă. ,,Viaţa plugarului şi a păstorului .statornic e mărginită — se explică autorul însuşi în *Viaţa lui Ştefan cel Mare.* Mulţămirea lui materială e mediocră; de aceea îşi creează-bucurii sufleteşti. Religia şi legenda, cîntecul si tradiţia sînt pentru el bunuri mai substanţiale decît aurul". Mărginirea lumii lui Sadoveanu vine din mărginirea filosofici lui. Acestea şi sînt lucrurile importante din analogie: Sadoveanu raţionalizează Orientul şi -spiritul une,i Europe ce nu mai era ea însăşi raţională. Scriitorul modern e de obicei un revoluţionar, care -sacrifică Europa cărţilor pentru forme inedite de viaţă. Imaginaţia lui Sadoveanu rămîne, chiar şi în cele mai protestatare din scrierile lui, una cărturărească. Aşa cum filosof ia vieţii la el sfîr-şeşte într-o utopie a -cărţii, universul însuşi al literaturii lui sfîrşeşte în livrescul *Divanului persian.*

cîasic, prelungita într-o Europa care â devenit, în cîţiva ani, cu totul inaptă şi pentru armonic şi pentru raţiune. Dacă luăm în considerare asiatismul lui Sadovcanu, din cărţile lui tîrzii, putem observa că el însuşi are despre lume o idee ce nu se mai reduce la vechiul spaţiu greco-latin, la valorile civilizaţiei mediteraniene. încercarea lui de a lărgi acest spaţiu sensibil reflectă neîndoielnic o stare de criză. E drept, persanii, arabii sau indienii pătrunseseră în cultura Europei încă în secolul XVIII: dar Montesquieu şi Voltaire îi folosiseră nu atît pentru a adăuga ceva continentului moral pe care trăiau, ci pentru a-1 reflecta într-o oglindă. Mod de comparare şi de relativizare: străinii lor nu aduc în occidentul european o altă lume, ci văd cu alţi ochi acelaşi occident. Nu putem spune acelaşi lucru despre *Divanul persian,* despre *Cuibul invaziilor,* despre *Creanga de aur.* La Sadoveanu, mai întîi, din vizitat, europeanul devine vizitator: el este acum cel care călătoreşte ca să cunoască alte lumi; ceea ce nu se poate spune nici despre Zadig, nici despere Candide escapadele lor fiind fanteziste geografic, în al doilea rînd, această . ieşire în lume a europeanului echivalează cu o îmbogăţire a Europei înseşi. Contemplaţia de tip oriental, filo-sofia indiană, ceremonia japoneză sînt, la Sadoveanu, o substanţă, nu doar elemente ale unui decor, şi ele se adaugă raţionalismului de tip occidental, incapabil să traverseze criza. Aici Sadoveanu c, probabil, mai aproape ca oricînd de o soluţie cu adevărat nouă la problemele unei Europe sfîşiate, deşirate, care şi-a părăsit zeii, idolii, valorile şi arta. Ca şi Malraux care descoperă China şi Cambodgia, ca şi ,,africanul" Camus, ca şi Durrell, în Alexandria, sau Huxley m India, Sadoveanu părăseşte o scenă prea strimtă pentru una mai cuprinzătoare, lărgeşte spaţiul spiritual, caută o ' rezolvare a crizei, nu în afara culturii lui, dar prin pu-

nerea ei în relaţie cu altele, prin integrare în alte culturi.

Pînă la un punct, experienţa lui Kesarion Breb, trimis de preotul religiei vechi din Dacia să cunoască roadele creştinismului în Bizanţ, este simbolul experienţei scriitorului însuşi, iar concluziile lui Kesarion Breb se în-tîlnesc cu ale lui Sadoveanu: eroul povestirii nu vede în Bizanţ decît alte chipuri de a se juca aceeaşi piesă. Pe .scena lumii, Sadoveanu redescoperă spectacolul pe care-1 ştia prea bine. Noţiunea însăşi a Europei nu va fi de aceea radical modificată. Sadoveanu ştie ca şi Kesarion că „va fi cel din urmă slujitor" al vechilor rînduieli: nu-şi depăşeşte condiţia, deşi îi înţelege limitele. Se întoarce, priveşte îndărăt, renunţă.' Este un sceptic iremediabil. Poate si pentru că (în sfîrşit) experienţa lui nu este (ca a lui Malraux sau Durrell) una de viaţă, ci una livrcscă. Aici e diferenţa majoră. Pentru Breb, Bizanţul e o carte în care poate citi lucrurile: pentru Sadoveanu, Arabia înseamnă *1001 de nopţi,* India înseamnă *Sindipa,* Mongolia înseamnă *Jurnalul* soţilor Attkinson. Universul imaginar al filosofilor lui este scos pe dc-a-ntregul din cărţi. El nu se confrunta cu o *lume nouă,* ci cu nişte *cărţi îechi,* cu o experienţă solidificată, cu o imagine aproape la fel de convenţională, daca nu şi la fel de neverosimilă, a Orientului ca aceea adusă cu ci de primii orientali ce vin în Europa secolului XVIII, în ciuda deosebirilor, Sadoveanu e din această cauză mai aproape de Montesquieu decit de Malraux. Autorul *Căii Regale* e un aventurier şi un neliniştit, un optimist şi un activist, fugind dintr-o lume ce se năruie, încercînd să aşeze alţi idoli în locul celor care au căzut de pe soclu. Sadoveanu c contemplatorul sceptic al ruinei, fatalist incurabil.

Să'comparăm o clipa spiritul din *1001 de nopţi* cu spiritul operei lui Sadoveanu, spre a vedea şi în ce fel cărţile vechi ale Orientului îi hrănesc imaginaţia. Pentru arabii ce inventau poveştile Şahrazadei, valoarea supremă nu e munca—nu e nici la Sadoveanu—ci bogăţia.

intră, cum ain remarcat deja, într-o fază abstracta şi „filosofică", societate de înţelepţi care se guvernează cu ajutorul raţiunii. Sursa e desigur tot secolul XVIII: posibilitatea unei lumi raţionale, bazată pe filosofic, cu suverani luminaţi care ascultă de sfetnicii lor, echili-brind. necontenit balanţa celor bune cu cele rele. Culoarea e orientală la Sadoveanu, fiindcă de acolo vin cărţile. ,,O, filosoafe, împărăţiile stau pe adevăr, nu pe minciună", spune împăratul Kira din *Divanul persian.* Şi filosoful răspunde: „Aşa este,, slăvite stăpâne, dar de unde am cunoaşte noi adevărul de n-ar fi minciuna? Şî cum ar putea fi dreptate fără cele nedrepte? Dumnezeu a pus în cumpănă cele potrivnice ca sa aibă bietul om cu ce să se joace şi cu ce sa biruiască zădărnicia vieţii. De aceea, Doamne, temeliile împăraţilor sînt tocmai nedreptatea şi neadevărul, ca sa poată împăraţii să le bata şi să le biruiască. Daca n-ar fi nedreptate şi neadevăr, n-ar mai fi nevoie de puterea împăratului". Aerul asiatic, Arabia, *1001 de nopţi,* India, Persia oferă, cadrul, pentru aceasta ultimă utopie a Iui Sadoveanu care, în anii fascismului şi ai războiului, încerca să opună, nu fără măreaţă naivitate, dementei istoriei o istorie încă raţională.

Aici sînt două lucruri de precizat: mai întîi, raportul dintre această utopie, a unei societăţi de filosofi, şi utopia democraţiei ţărăneşti; apoi, ce datorează cu adevărat Sadoveanu răsăritului, într-o concepţie aşa de occidentală in fond (dacă admitem că occidentul e în bună măsură produsul raţiunii si al secolului XVIII).

Oricît de deosebită ar fi lumea din *Fraţii Jderi* de aceea din *Divamd persian,* între ele sînt unele puncte comune, în imobilitatea lui, expresie a unui feudalism încremenit în faza de început, de obşti libere, organizate conform tradiţiei, paradisul Moldovei lui Ştefan e - o societate aproape la fel de omogena. ca

aceea din *Utopia* lui Morus. Lipsind ideea contractului ţşi deci a ipocriziei), implicată în gîndireamai tuturor utopiştilor europeni, la Sadoveanu găsim, în schimb, ideea de „societate naturală". Căci şi societatea familial-obştească şi aceea de filosofi sînt rezultatul unei fatalităţi pe care scriitorul n-o analizează: nicidecum al unei înţelegeri deliberate. Accentul cade pe tradiţia infinită dinainte, nu pe momentul de constituire: ne-evoluînd, această lume n-are nici sfîrşit, nici început. Este în fond intemporală. Aşa cum arabii din anul 1000 au văzut în epoca lui Harun al Raşid „vîrsta de aur", proîectînd-o asupra întregii lor istorii, Sadoveanu face din epoca lui Ştefan un model şi din legendara împărăţie a lui Kira, altul. Ştefan este Harun al Raşid ăl lui Sadoveanu. Toata opera îl sugerează şi scrierile succesive conţin imagini ale lui mereu mai desăvîrsite. Societate ţărănească sau societate de filosofi — deopotrivă de armonioase, 'expresie a unei lumi integre şi a unui om moral. Sadoveanu este cronicarul melancolic al acestei societăţi prudente, stabile, ceremonioase, din care răul şi nedreptatea nu lipsesc, dar în care triumfă totdeauna pîna la urmă binele; contemplator cumpătat al slăbiciunii şi al patimilor omeneşti, el tinde necon-benit spre apologia vîrstei eroice, dar şi înţelepte, a umanităţii, în care sabia şi spiritul se cumpănesc reciproc, în care bărbăţiei, forţei şi braţului îi corespund inteligenţa, mintea şi morala. Visul lui Sadoveanu este al unui om armonios într-o lume armonioasă.

în fond, din Renaştere încoace, utopiile au exprimat

Imereu convingerea oamenilor că pot convieţui rezonabil, că îşi pot supune destinul istoric. Enciclopediştii au imaginat o asemenea* societate reglementata raţional chiar în pragul Revoluţiei franceze şi toata Europa a continuat să creadă în ea'pînă la primul război mondial. Utopia lui Sadoveanu e aceea a umanismului

ind în păduri, tîlhării la drumul mare, o natură violentă şi neprietenoasă. Unul din eroii cărţii rezonează aşa: ,,Toate în Moldova, domnule de Marenne, sînt scurte, trecătoare si viforoase; şi cele bune şi cele rele. Acum doi ani, aceste locuri erau înflorite şi populate. Acum nu mai-sînt". Titlul însuşi al primului mare roman istoric sadovenian ar putea sugera că istoria merge ca racul sau, mai bine, că ea recade periodic în_ barbarie, după ce a cunoscut perioade înfloritoare, în *Nunta Domniţei Ruxanda,* unde epoca este mai veche cu un sfert de secol, avem parcă în faţa ochilor o altă ţară: „Ne întîlneam cu ţărani-în cară cu boi ori călări. Erau veseli şi bine hrăniţi şi se închinau către noi cu cuşmele în mînă". Unde au dispărut fugarii sălbăticiţi şi murdari, ca nişte fiinţe animalice, din celălalt roman? Natura însăşi pare a fi alta: „Nu ploua, nu băteau vînturi, nu ardea prea tare soarele. Fînaţurile înfloreau pretutindeni; în dumbrăvi cînta cucul. Prin sate oamenii ne ieşeau înainte cu vin şi cu pită, ispitindu-ne despre veştile din lumea asta şî de pe tărimul celălalt..-." Curtea lui Vasile Lupu c un mic Bizanţ. Bogăţia palatului, a veşmintelor şi a mîncărurilor, echipajele, luxul şi fastul uimesc pe străini. La masă, fiecare are locul lui în raport cu rangul. Divanul de judecată domnesc seamănă cu un spectacol de teatru: boierii stau în sala iar domniţa Ruxanda ascultă judecăţile într-o lojă secretă, prevăzută cu o perdea de mătase. Pe o scară mai mare decît în nuvele şi decît în *Hanu Ancu-tei,* Sadoveanu pune în aplicare aici concepţia sa uto-\ pică. în *Fraţii Jderi,* într-o epocă şi mai veche, se vede dintr-o dată toată organizarea socială ce •reprezenta pentru scriitor modelul, cu un suveran luminat şi autoritar în vîrful piramidei, înconjurat de boieri ascultători şi bizuindu-se pe răzeşii liberi, cri o administraţie perfectă şi cu o armată aproape regulată. Ştefan cel Mare simbolizează pe domnitorul naţional. Ieşirile

lui,

vînatorile şi mesele lui sînt de un maxim protocol. Dom-PuLjag.... arată _ £Q£orului,„sau . ca un zeu, natura însăşi fiind rodnică sHejriciţă ca_.mtr.uii_eden:^„ . . .Sus stătea Vodă întru toată mînia, împresurat de boieri; şi spătarul îi ţinea spada şi buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braţ. Ori boier, ori misei simţea acea apăsare ca subt o întocmire neclătită aşezată de Dumnezeu. De cînd acea putere se aşezase asupra Moldovei părea că s-au schimbat şi stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbiel-şugate. lazurile stăteau liniştite în zăgazuri; morile şi pîraiele cîntau în văi ; prisacile se înmulţeau în poienile pădurilor; drumurile erau paşnice". Această lume din epoca lui Ştefan nu se deosebeşte decît prin proporţii de aceea schiţată în primele povestiri sau în *Crişma lui moş Precu.* Căci este tot o societate ţărănească, un fel de familie extinsă la întreaga ţară. Domnitorul fiind capul marii familii, el dispune de soarta supuşilor ca un tată de a fiilor săi. Belaţiile sînt patriarhale_şL£eji:^ tilice. Familia Jderilor~hrfT decît tiparul în mic, nu-cleul^ întregii societăţi. Se accentuează, desigur, faţă de variantele primare ale universului sadovenian, unele trăsături. Cele mai importante sînt __sţabili£âtea„ (împinsă pînă la ritualizare şi raport ceremonial) şi Omo-. idilica, Ne aflăm de fapt pe o treapta '^

.

disiacă. Romanele J..Jstoric_e _ - - _ _ _ pierdere' a acesteT vîr^eIIericite_f_pe care scriitorul o fixează în epoca lui Ştefan. Dezvoltînd o idee a lui Cantemir din *Descrierea Moldovei,* Sadoveanu creează Ini fof p n cd MaTp , .

de fapt în Moldova
a societăţii sale ţărăneşti şi naţionale.

Cel din urmă model din care se constituie universul sadovenian este acelacarturăresc . în cîteva cărţi de la sfirşitul deccniulTîrtrăl patrulea *(Divanul persian* fiind cea mai importantă), societatea ideala sadoveniana

Al doilea model (teoretic, căci practic separaţia ră-niîne greu de făcut) este un ideal univers jărăriesc. Există cîteva elcm en te" Comune int f c ""ăcesTa" şi condiţia omului natural. Căci societatea poate fi la rîndul eî concepută ca naturală. Herdcr, dezvoltînd *pe* Roussea"u, a "folosit noţiunea de ,, popor natural", în definitiv, reapare respingerea stării de fapt, a raporturilor capitaliste. Or^unîn4u^e SQcii^^i^burgjicze, Sadoyeanu restaurează o societate care n^^e-xistafT niciodată „ca atare 7âuT"cTa^a~a:r'XT5tâfrâ" avut, nici vorba,' cu totul alte trăsături. Restauraţia e imaginară. Societatea devăl-maşă, de răzăşi liberi, ^ocieţaţe.a-fanulie^.., pe care le găsim în nuvele sau în romanele istorice, ca expresie sadovcniană a ,, poporului natural", jin de o viziune la fel de romantică asupra istorici ca şi aceea lîercleri-ană, sînt, în definitiv, o utopic, figurarea unei lumi de-săvîrşitc, superbe în naivitatea ei.

Prima schiţare a universului ţărănesc ideal (şi, implicit a ,,vîrstei de aur") o descoperim în scrierile debutului, de exemplu în *Crîşma lui moş Precu.* Cum arata „satul" sadovenian la acest nivel? Iată-1 într-un amestec de realism descriptiv şi de- clişeu sămănătorist: ,,l)in faţa .crîşmci se întindeau pîna sus pe vîrful dealului, ogoare şi livezi: era un amestec de colori, de la pâniîntul cafeniu la verdele închis al sălciilor, cu pilcuri roşii şi galbene de flori, de ţi se pierdeau ochii. Prin livezi păşteau vite albe şi numai ici-colo sunau tălăngi nevăzute ... La spatele crîşmei, spre răsărit, iar livezi şi cringuri, în care fluierau mierlele şi se îngînau greierii toata vara. Din arbori atîrnau mănunchiuri de fructe, mere rumene, pere verzi şi prune al-băstrii. Şi era o linişte şi o mireasmă ca-n cuprinsurile nnei chinovii de călugări. Din livezi, privirea, coborînd în vale, dădea peste pînza iazului Zadoinci, împresurat de papură şi de stuh, în care foiau popoare de sălbăticiuni aripate. Dincolo de iezătura întărită cu sălcii se

ridica moara neagră a Zadoinei. Se auzea în tăcerea zilei fîşîitul de mătasă al opustului. Peste iaz urca drept în sus dealul Halmului, pe care-şi aveau fîne-ţele oamenii din Broşteni. Spre toamnă, culmea se umplea de moşiroaîcle căpiţelor de fîn, iar cositorii, în. întinderi, păreau nişte stropitori de var". Atmosferă de duminică: iubitor al *otiumului* mai degrabă decît al *negotiumulm,* Sadoveanu zugrăveşte rar scene de munca. Crîşma e locul unde se colportează ştirile din viaţa satului: dragostea dintre Zaharia şi Anica, certurile dintre crîşmar şi morar, sfatul notabilităţilor. NU lipsesc claca, obiceiurile de sărbători şi celelalte pentru ca tabloul să fie întreg. *Crîşma lui moş Precu c* şi întîiul roman ţărănesc al lui Sadoveanu, naiv-etnografic şi convenţional, însă instructiv pentru viziunea socială a scriitorului. Satul astfel descris e satul liber, răzf.şesc, bazat pe o economie închisă şi apărîndu-se de agresivitatea marii proprietăţi feudale iar mai apoi de pătrunderea elementului capitalist.

Idilismul provine din voioşia fundamentală a convieţuirii oamcuilor -care, dincolo de suferinţe şi de drame (de obicei erotice), şi-au păstrat capacitatea de a se bucura de natură şi de roadele ei. De cîte ori apare agentul noii civilizaţii (notarul, popa, negustorul), el este ridiculizat de scriitor care-1 priveşte ca. pe un stricător moral, ca pe un duşman al curăţiei sufleteşti[1] Imaginea democraţiei ţărăneşti, existenta *in -nuce* în *Crîşma lui moş Precu,* devine foarte evidentă în romanele istorice. Să le trecem în revistă spre a desprinde caracterele esenţiale ale sotietăţii de ţărani ce "constituie idealul lui Sadoveanu, în mişcarea de retragere a universului lui spre trecut, în *Zodia Cancerului* se zugrăveşte un „paradis devastat", din punctul de vedere al unui călător străin prin Moldova. Aici nu e vorba încă (decît sporadic) de elogiul element ar itălii. Drumul străinului e^presărat de dezastre: sate pustiite, oameni sălbăticiţi de frica năvălitorilor succesivi, tră-

Mai norocos este Sadoveanu cînd opoziţia aceasta nu transpare aşa de clar şi nu devine, ca în *împărăţia apelor,* „tezism rousseauist"', cînd, începînd sa o opună-civilizaţiei, prozatorul se scufundă în natură ca într-un tărîm secret şi fermecător, avîndu-şi ordinea proprie, măreţia şi poezia. Natura este atunci viaţa însăşi, în deplinătatea ei. Vînătorii, pescarii sau pădurarii lui alcătuiesc o lume desăvîrşită. Desigur, e greu să ignorăm peste tot elogiul omului care se dispensează de societate şi, implicit, teza ambiguă a scriitorului. Dar nu e mai puţin adevărat ca existenţa omului natural are la Sadox'eanu o infinită poezie şi cîteva din paginile cele mai bune ale literaturii lui se bazează pe ea. Omul natural trăieşte la un loc cu fiarele, cu păsările, cu toate vietăţile lumii, al căror limbaj îl înţelege; şi-a pierdui în fond poziţia umana privilegiată. Asistăm la o ,,descentrare" a omului* care nu _rnai e considerat model pentru restul fiinţelor. Micii scriitori realişti de după 1880 limitau totul la om şi lumea naturală le apărea încărcata de psihologie, repetînd la nivelul ei societatea. Istorisirile lor cu animale le reproduceau întocmai pe acelea cu oameni, refăceau un raport social sau psihologic^ erau îp fond fabulp sau alegorii sentimentale. Sadoveanu răstoarnă relaţia, în locul unui univers antropocentric, populat de animale morale, vom găsi la el un univers cosmocentric, populat de oameni ce.nu s-au desfăcut de legătura cu celelalte fiinţe; nu ,,realism", ci ,,magie". La Sadoveanu toate fiinţele sînt deopotrivă de enigmatice. Enigma lor stă în existenţa însăşi: un dine de vînătoare, un căprior, un mort anonim sau un pescar singuratic sînt misterioşi fiindcă aparţin naturii în fenomenalitatea lor ireductibilă. Nu ascund o taină ce se poate dezvălui: sînt pur şi simplu tainici prin fiinţa lor în care se oglindeşte spiritul cosmic. Aici trebuie căutată valoarea unor intuiţii ale lui Sadoveanu care, despărţindu-1 de viziunea sentimentală a precurso-

rilor minori, îl apropie de aceea profundă şi poetică a lui Tolstoi. *Moartea lui moş Calistru pe Dekleu* poate sta alături de *Trei morţi* şi ceea ce prozatorul rus spune, într-o scrisoare, despre extraordinara lui povestire, se aplică deopotrivă lui Sadoveanu: '„Ţăranul moare liniştit. Religia lui este natura împreună cu care a trăit. El a doborît arbori; a semănat secară şi a cules-o; a ucis miei şi a asistat la naşterea altor miei, a avut,copii, i-au murit bătrînii şi el cunoaşte exact această lege, de la care nu s-a abătut, ca şi *barima,* dar pe care a considerat-o de o manieră directă si simplă. . . Arborele moare în pace, cu simplicitate şi frumuseţe. Cu frumuseţe pentru că nu trişează şi nici nu face grimase, pentru că nu se teme şi nu regretă nimic", într-o parte a ei, proza lui Sadoveanu n-are alt conţinut decît pe acesta universal şi natural, fără psihologie, fără morală, fără eveniment-: desfăşurare, doar, a marelui spectacol al lumii. Vladirnir Streinu scrie: „Sadoveanu e, în primul şi în ultimul rînd, un vindecător al inimii omeneşti de sentimentul efemerităţii lui. Eroii lui, cînd merg în codru şi vinează, -nu vînează iepuri, mistreţi, căprioare; vînează iepurele, mistreţul, căprioara, zimbrul; el merge la speţa vînatului, nu la. exemplar; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descripţiile de natură sînt descripţii ale sălaşului cosmic. Omul însuşi cînd se .adăposteşte sau merge prin codru îşi caută rudenia cu cele neschimbătoare". Naturalismul din primele nuvele sadovenienc încetează în clipa în care studiul social,, moral, psihologic este înlocuit cu studiul unei lumi eterne si al îndeletnicirilor ei esenţiale: ceea ee povesteşte acum Sadoveanu în nesfîrşitc variante, e revelaţia sufletului lui inocent în atingere cu o lume simplă şi neschimbătoare, stadiul ireal, dar poe-[1] tic, al existenţei fiinţelor, paradis regăsit pe calea con-- templaţiei lirice.

societate patriarhaUdilică, devălmaşă. Această evadare a fost adesea înţeleasă simplist ca o regresiune: putem preciza acum că Sadoveanu nu regresează la drept vorbind spre structuri (naturale, istorice) anterioare, c i *jm&gin* gază structuri, care slnt un ţel de. mnrlf-1e_fle existenţă.' în această idealitate stă ¯ „utopismul" lui, ca^jormă a protestului, şi el apare cluâVcTin primele naraţmrn, m încercarea de a scoate pe om din relaţiile sociale ale epocii contemporane, în trei feluri, cărora le corespund trei ,,modele".de existenţa: fie privindu-1 în starealuijjg libert aţejiaturală, la marginea societăţii 'propnu-zise, unde se găsesc pădurarii, vînătorii, fugarii de tot felul; fie restiţujndu^l^jinei^sociţăţi ce jrefjace un paj adis_£ierclut; în sîîrsit, această societate îmbrăcă, în operele tîrzii, si o .formă „livrescă/^

Cel mai sumar, dar şi cel mai răspîndit model al existenţei sadoveniene este deci acela oferit de_jiatură: zuKrăA'ireaomujui. fiinţa jirimară, în clementul lui cel mai vechi şi maT~rtfesc7~In *împărăţia apelor,* locuitorii de la Nada Florilor s-au refugiat pe un ostrov ,,unde nu pătrunsese încă rîia socială"; trăiesc din pescuit; au instrumente primitive, dispreţuindu-le pe acelea moderne: refac existenţa de la zero, reinventînd mijloacele materiale înseşi. Mai pe şleau spus, sînt nişte înapoiaţi. Moş Hau se minunează de ceasul copilului, ca un sălbatic de mărgelele de sticlă, şi4 fură, dar e obligat să-1 restituie fiindcă nu ştie să-1 facă să meargă. Atitudinea lui Sadoveanu e contradictorie. Kl explică astfel gestul batonului; ,,în complicata-i inteligenţă primitivă, moş Hau desigur n-avusese decît o marc curiozitate şi mai ales dorinţa să cumpănească în palma lui, grav'şi sigur, acea minune a unor veacuri cu mult mai tîrzii decît el". Ar fi deci la mijloc o inocenţă curioasă, noţiunea însăşi de hoţie neexistînd, cită vreme, la insularii lui Sadoveanu, nu există nici aceea de proprietate

privată, însă, ca să trăiască în anotimpul" rece sau ca să completeze săracele lor mijloace de subzistenţă, moş Hau şi ceilalţi lucrează în oraş o parte din timp sau sterpelesc de pe cîmp ştiuleţi de porumb. Ei nu sînt în fond liberi de societate'şi scriitorul însuşi ezită în definirea raporturilor: pe de o parte, elogiază existenţa liberă de la Nada Florilor, întoarcerea în natura; pe de altă parte, nu se poate da în lături să observe limitele acestui mod de viaţa. M. Ralea, examinînd conceptul de natură (în *Explicarea omului),* nota două accepţii principale: natura ca stadiu de civilizaţie depăşit şi natura ca spontaneitate, tn primul caz, aplicabil secolelor obosite de rafinare culturală, e vorba de o proiecţie spre trecut, cînd, de exemplu, copilul sau sălbaticul ne-apar mai naturali fiindcă sînt mai aproape de sursa, în al doilea, natura se opune societăţii ca libertatea constrîngeriî. ,,La baza ideii de natură stă un element de insurecţiune, rebelă la orice fel de domesticire". Cele doua accepţii -le întîlnim deopotrivă la americanul H. P. Thoreau şi la Rousseau. în fond, ele se ating în mai multe punc*te, fiindcă, bunăoară, refuzul vieţii moderne, ca alienare a omului prin dezadec-vare de mediul lui firesc, pe care o prec^că Thoreau, conduce în ultimă instanţă la descoperirea libertăţii rousscauisie. Aici este şi echivocul oricărei teze de acest fel şi în care Sadoveanu însuşi cade: confuzia dintre natural şi primitiv. Lauda naturalului se transformă în lauda primitivităţii, cîtă vreme natura însăşi nu ne poate apărea decît ca uri stadiu de civilizaţie întrecut, cita vreme nu există, cum se exprima M. Ralca, ,,o stare complet naturală". Omul natural si presocial al lui Sadoveanu este expresia aceleiaşi'convingeri utopice pe care au susţinut~o aproape toţi gînditorii secolului XVIII, cind aşezau pe omul singur, natural, la începutul aiiot si a toate, în realitate, nu exista om singur şi natural. Natura omului este socială.

32

3

3 — c.
441

3

ţîme de bordeie. Unele erau clădite ca bordeiele obişnuite, în doua ape, acoperite cu pămînt; altele erau scurmate în mal şi astupate în partea săpăturii cu scînduri ori gard de nuiele, peste care era întinsă o lipitură subţire şi coşcovă de lut. Fumuri ieşeau din toate cotloanele acestea săpate în pămînt. Geamuri mici cît pumnul luceau pe alocuri în bătaia piezişă a soarelui. Nicăieri nu era o împrejmuire. Vitele şi porcii rătăceau de-a valma, pe dinaintea uşilor. Găinile scurmau în gunoaiele grămădite pe bordeie ca nişte cuşme murdare şi jerpelite", însă prozatorul nu stăruie pe înapoierea „bordeenîlor", nici pe exploatarea muncii lor. Relaţiile cu boierul şi cu vechilul sînt în general fără. asprime. Conflictele se aplanează repede. După împăcarea cu Niţă, vechilul dă de băut tuturor şi moş Gheorghe Barbă cînta din fluier cîntece de o mare tristeţe. Aici izbucneşte deodată la suprafaţă acea lumea duios-nostalgică pe care o vom regăsi în toate scrierile lui Sadoveanu. Oamenii sînt buni la suflet, paşnici şi cumsecade, iar amestecătura de porturi şi obraze, aproape pitorească: „Muncitorii aşteptau cina. Erau oameni de toate felurile, felurit îmbrăcaţi. Erau figuri blînde, bălane; erau obrazuri întunecoase cu ochi scăpărători. Erau straie albe, ca pe malul Moldovei, erau straie mohorîte ca ale locuitorilor cîmpiei. Pălării largi de pîslă, clopote de paie împletite, cusute cu aţă roşie, căciuli roase de vechime, de ploi îndelungate şi de soare fierbinte." Faliboga, vechilul, e un fost haiduc, iubitor de femei, de băutură şi de libertate, întreţine pe moşie o ordine desăvîrsită, însă fără metode brutale. Are, în fond, o fire primară, stîn-jenită de civilizaţie şi de traiul în comun („Măi Niţă, măi prietine! vezi tu pe muierea asta?... Eu cu dînsa am hoţit, măi!... Cîte ape am coborît, cîţi codri am străbătut si prin cîte locuri pustii am râtacit.., nici nu mai ţin minte.. .")• Niţă Lepădatu, argatul, ajunge în final răzas liber, cînd pe moşia vîndută de boier se

înfiripă satul sadovenian adevărat, acela zugrăvit bunăoară în *Crişma lui Moş pyecu.* Blajin e şi boierul cel mare, cuconu Jorj Avrămeanu, care vorbeşte cu bunăvoinţă noului angajat şi-i dă un ban alb, urîndu-i: ,,Poarta-te bine si sa fie într-un ceas bun. . ." Opoziţia dintre boieri şi bordeieni e evidentă, dar este mai mult decît una între două clase: este opoziţia dintre două lumi. Iată o scenă:

„Cînd ieşiră boierii din casă, bordeienii se aşezară pe două rînduri, privindu-i cu luare aminte. Erau rumeni la faţa şi veseli. Cuconu Jorj se îndreptă spre supuşii lui şi zise zîmbind:

— Iaca stapîna voastră, măi oameni buni... ,şi privea şi el ca pe ceva scump ochişorii ce sclipeau neîntrerupt în puful blăniţelor.

— Dumnezeu să-i deie sănătate.. . răspunseră cîteva glasuri.

Boierul cel bătrîn fuma dintr-o ţigaretă de chihlimbar. Privea spre oameni, parcă se gîndea la altceva. Zise cu-un zîmbet de milă spre domniţa cea bălaie: «Oh! ils sont bien sales, Ies pauvres g'ens!»

— Ce zice? Ce-a spus?... şopteau oamenii întorcînd nasurile unul spre altul.

Strîngîndu-se în blănurile lucitoare, boierii trecură mai departe. Se opriră şi priviră spre bordeie. Zîna cea bălaie începu a rîde: «Tiens! qu'est ce que c'est que ca? D şopti ea cu glas dulce. Şi privind cu ochii frumoşi spre Avrămeanu, urmă tot în franţuzeşte:

— A! sînt locuinţi! Cît sînt de ciudate!

— în adevăr, aici srntem departe de civilizaţie! zise şi cuconu lonaşcu, învăluindu-şi faţa în fum albăstrui de tutun".

Vom observa mai departe că prozatorul are tendinţa de a evada din lumea în formare, mizeră şi sălbatică, a bordeenilor, către: organizări sociale mai stabile, în care, deveniţi răzeşi liberi, foştii bordeeni alcătuiesc o

H. Saniclcvici a condamnat naturalismul din naraţiunile tînărului Sadoveanu, alcătuind un celebru tablou: „Din acest tablou — constată el — se vede că patru sînt elementele cu care d-1 Sadoveanu. caută să ne intereseze, temele pe care le repetă iarăşi şi iarăşi în lucrările d-sale: beţia, adulterul şi violenţa p'înă la'criminalitate". Argument pueril, desigur, căci aceleaşi teme se găsesc nu numai la naturalistul Zola, dar şi la Sha-kespeare. Contează atitudinea care, la primul Sadoveanu, e în adevăr zolistă. G. Călincscu a recunoscut-o la rîndul său: ,,Volumul următor stabileşte prin chiar titlu latenţa patimilor: *Dureri, înăbuşite*' Fie prin înrî-urirea directă a lui Zola, fie prin mijlocirea lui Vlahuţă, se observă aici o intenţie (cu efecte păgubitoare) de studiu. . . *Ion Ursu* e un mic *Assomoir . . .* Volumul în totalitatea lui e sumbru, cu oameni îndobitociţi de suferinţă şi băutură, deşi cu un substrat de umanitate .; . Simplitatea ia forma abrutizării şi constatarea ru-dimentarităţii, a milei pentru umiliţi. Petrecerea cu băuturi apare ca alcoolizare". Iată'chiar clementele naturalismului: psihologia morbidă, instinctualitatea turbure, compasiunea, în fine, studiul de moravuri si teza. Lipseşte doar măreţia tragică. Zola, dar mai ales Maupassant şi Daudet pot fi recunoscuţi aici. Lui G.

Călinescu i se pare că naturalismul e percale să fie deja abandonat în *Crîşma lui Moş Prccu:* „însă numaidecît scriitorul renunţă la orice naturalism şi începe să înfăţişeze viaţa elementară ca tm scop în sine şi din ce în 'ce mai idilic". Chiar dacă prefacerea nu e afia de timpurie, idilicul, ce intră de la început în substanţa prozei sadovenienc, c o notă fundamentală.! Naturalismul lui social sau realismul popular sînt în fond idilice: dar nu pur şi simplu fiindcă teza scriitorului constă în revenirea la o lume veche şi curata; este deopotrivă aici lin mod de a privi de sus suferinţele indivizilor, cu îngăduinţă pentru nimicnicia lor la scara universului: viermuiala oamenilor şi surparea instituţiilor istorice intră în cadenţa eternă a naturii înseşi j ,,împăcarea" de care am vorbit nu-i altceva.decît această filosofic sccp-tic-fatalistă. Nimic din tragismul biblic al luiFaulkner. Cu atît mai puţin va fi Sadoveanu atras de „substructura umanităţii", cum zice T. Vianu despre naturalist!, preferind „apoteza ei", adică omul eroic-elementar. Naturalismul primelor sale naraţiuni seamănă adesea cu o haină de împrumut. O va dezbrăca destul de repede, dînd curs liber adevăratei sale înclinaţii care c mai puţin zugrăvirea condiţiei de oprimare a omului.social decît afirmarea drepturilor omului natural. Societatea e un mijloc, de stricare a omului şi numai în afara ei eroii sadovenieni se simt în elementul lor.' Coexistenţa este posibilă doar pe treapta patriarhalităţii idilice.

Să examinăm sumar, din acest unghi, nuvela *Borde-enii,* una din cele mai sumbre ca viziune socială, după părerea majorităţii comentatorilor. Muncitori cu braţele, veniţi de pretutindeni, desţelenesc pămînturi si pun bazele unor viitoare aşezări rurale. Aceşti colonişti, cum au fost botezaţi, trudesc din greu, locuind în bordeie mizerabile. Imaginea "bordeielor a fost adeseori citată ca exemplu de re&lism crud: ,,Pe o coastă mai pră-vălatică, în apropierea curţii, stăteau înşiruite o mul-

sadoveniene („El nu inventează tema cu fiece piesă — spune de exemplu G. Călinescu... Subiectul este definit după îndelungi şlefuiri şi eliminări. Creatorul, uşurat de grija întregului, îşi pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanţei de culoare şi sunet. Arta bizantină... scoate efecte de policromie şi de compoziţie murală din repetarea la infinit a aceloraşi teme...").
„Bizantinismul" face să pară ameţitoare monotonia acestei opere atît de masive, de greu accesibile, ca muntele ascuns al lui Decheneu din *Creanga de aur.* Ea se apără deopotrivă priri stil, prin vraja malefică a limbii de care critica se contaminează, ajungînd uneori a vorbi, în locul limbii proprii, limba însăşi a operei. Spre a scăpa atracţiei nu trebuie totuşi . să ne înfundăm urechile cu ceară ca marinarii trecînd prin mitologica strimtoare, ci să ne legăm de catarg ca Ulysse: să-i ascultam chemarea şi să-i rezistăm. Trebuie, ieşind din stadiul liric al admiraţiei pure, să învăţăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreţine arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbeşte forţa de creaţie a demiurgului; să semnalăm artificiul, acolo unde totul apare ca o curată natură. Subjugaţi de spectacol, să aprindem luminile "şi să ne urcăm pe scenă. Să lăsăm decorurile să se schimbe sub ochii noştri. Să recunoaştem trucurile. Să deosebim visul de realitate. Să ne ferim a păţi ca acel negustor din *Halima* pe care Harun al Kasid 1-a transportat adormit în palatul lui, pentru o noapte şi o zi, şi care n-a mai ştiut apoi dacă este negustor sau calif, cînd e treaz şi cînd visează.

Dificultatea, în ce mă priveşte, a fost de a descoperi un unghi de vedere, de a verifica'aptitudinea critică prin supunere la obiect. E poate locul a defini însăşi noţiunea de ipoteză în critică. Ea e un unghi, nu o temă; şi care nu e dat, ci trebuie găsit; o cale de acces, nu o cmnificaţie. M-am referit la o posibilitate {plurală,

deschisă, discutabila) a textului, nu la o realitate (sin -gulară, închisă, definitivă) a lui. Nici n-am fost obsedat de o metodă anume, îngăduindu-mi atîta sistem cît încape într-un eseu: metoda de lectură nu exista înaintea lecturii, nu vine din afară (din tradiţie sau din prejudecată), ci se înfiripă şi se consolidează în acelaşi timp cu lectura; căci orice lectură este un demers concret şi pînă la un punct imprevizibil, ce se revelă sieşi în contact cu o operă şi pe măsură ce revelă opera. Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, naşterea unuia cu renaşterea celuilalt, sinteza cu analiza, teoria cititului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu şi o antologie, familiarizînd pe cititori cu o operă şi cu explicarea ei; selecţie spre a învedera ansamblul şi idee de ansamblu spre a motiva selecţia; citire şî citare. Căci, în sfîrşît, ungbi de vedere, ipoteză, renunţare etc. nu sînt totuna cu ignorare şi, ca să aleg, am citit şi recitit opera lui Sadoveanu, de-a lun'gul a cîţiva ani, uitînd-o şi regăsind-o de cîteva ori. Chiar dacă nu vorbesc de o carte, ea a fost explorată şi grăuntele de minereu aurifer, trecut prin toate sitele; chiar dacă o demonstraţie pare a se baza pe un singur text (pe care 1-am crezut potrivit), ea s-a încărcat în prealabil de semnificaţiile tuturor. Un eseu critic este ca un arbore care, pentru a se hrăni, îşi înfige în pămînt rădăcinile puternice; dincolo de care însă există reţeaua invizibilă şi delicată, împînzind mii de kilometri pătraţi, a unor nervuri incomparabil mai subţiri decît firul de par şi a căror activitate tainică şi laborioasă umple de strălucire floarea şi da bogăţie coroanei.

utoj2Îa__cartii, este o utopie devenită conştientă de ea
însăşi. Sa notăm şi alte trăsături. Societatea de filosofi nu mai este una primitivă, ci una-evoluată. lonuţ Jder era încă un tînâr barbar. Fcrid este un filosof. Vîrsta de aur, apoi, nu durează. Romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis iniţial, însă societatea din *Divamtl* este eternă, fiindcă presupune un principiu livresc. Ideea de educaţie o întîînim şi în primuF volum al *Fraţilor Jderi,* ca o verificare, acolo, şi ca o consolidare a aptitudini lor[1] prin experienţă. lonuţ se instruieşte trăind, în *Divanul,* educaţia a devenit lucrul esenţial. Faţă de pedagogia sămănătoristă, pe care Sadoveanu a împărtăşit-o la început, este de asemenea o diferenţă: scriitorul nu mai arc pretenţia de a educa nemijlocit, el se mărgineşte să-of ere un model de educaţie. Moralismul devine în felul acesta o filosofie: ultimele opere conţin, pe lingă imaginea vieţii, paradigma ei. Utopie a cărţii nu înseamnă în definitiv şi această viziune superior educativă a literaturii? Principiul de educaţie ce stă în centrul *Ostrovuhii hipilor* presupune o lume frumoasă, care îşi asumă conştient răspunderile şi, într-un fel, se autoreglează. Cartea constituind acest ultim refugiu şi cea mai nobilă expresia a libertăţii noastre, utopie a cărţii înseamnă credinţa ca arta conservă dincolo de eşecul vieţii valorile supreme ale fiinţei umane, ca ea nu moare odată cu civilizaţiile succesive şi nici la fel cu ele, bucurîndu-se de şansa unei intemporalităti pururi senine. Conţinînd o experienţă în sine nealterabilă, cartea sadovcniană pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieţii o lecţie. Raportîndu-se la viaţă, ca o superioară tablă a legilor — ca o morala, ca o filosofic şi ca un cod al frumuseţii —. cartea nu cunoaşte schimbare; a fost gîndită si scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu poate fi creată din nou. Conţine un adevăr etern. Scriitorul însuşi este în accepţia ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri

eterne. Dar luînd cartea ca model, iluminismul sado-venian nutrit de Montesquieu şi Yoltaire, de *Scrisorile persane* şi de *Zadig,* trecute prin filtrul lui Anatole France, pe care, ca si Ibrăileanu, Sadoveanu îl admira, e mai bogat şi mai modern, căci nu exclude contemplaţia de sorginte răsăriteană. Occident alismul lui e dublat de bizantinism. Să remarcăm cum, din nou, marele prozator tinde să-si nege determinările : raţionalismul prin senzualitate şi conceptul prin cuvînt. Filosoful este şi un poet. Alegoria abstractă se umple de concret. Meditaţia devine realista. ^Evoluţia lui Sadoveanu implică astfel de contraziceri continue, care-i l'ormează autenticitatea si unicitatea: un~scriitor'care redescoperă polemic, în plin secol **XX,** raţionalismul moral al iluminiştilor; un occidental care are ceva din beţia Asiei; un oriental care are simţul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de senzualitate iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voinţa de a se instrui prin carte specific europeană. Observatorul meticulos al naturii se abstrage în carte precum Kesarion Breb în peştera sacră. Cîntăreţul lui Cosma Răcoare, iubitorul vieţii simple şi primitive, devine în ultimele cărţi filosoful posesor al unui model abstract şi general _ al lumii şi, totodată, poetul capabil să umple acest model de carnea fremătătoare a cuvîntului.

Orice sinteză conţine riscul simplificării. Cu atît mai mult cînd e vorba de Sadoveanu. A-l înţelege înseamnă a putea să-1 citeşti fără să te pierzi într-o grădină ca a lui Borges în care potecile se bifurcă la infinit, în care fiecare peisaj seamănă ca două picături de apă cu celelalte, deşi este mereu altul, în care oamenii par a avea mereu aceleaşi chipuri, deşi sînt necontenit alţii; înseamnă, cu alte cuvinte, a rezista la mirajul unei multiplicităţi. & Ibrăileanu, Tudor Vianu şi G. Călinescu au vorbit, chiar, de reluarea în variantă a motivelor

arhală trece în faza de stat". Toate locurile comune ale acestei sensibilităţi în criză se găsesc la el: viziunea idilic-romantică şi paseistă, ,, retrogradă", anticapita-lismului, încîntarea de tot ce e natural ori chiar sălbatic şi celelalte. Ca reacţie, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înnobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătorişti rămîne, de exemplu, înduioşare superficială de soarta ţăranului, devine la Sadoveanu acea adîncă şi gravă simpatie cu victimele societăţii, nelipsită nici din opera maturităţii şi atît de caracteristică; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută şi izvorîtă din înţelegerea suferinţelor

- - o a , ca

organica, ascultînd de iegi pjoprii,în care dmenHmHJ[1], omului obişnuit capătă proporţii mitice-şL eroice. Pe de alta parte, tinărul jadovearmeste: un atent observator al.. fondului. ir "*[1]'n^T™Fâl omului şi ăl tendJBt^Sri £c a , se ^e volta | (|coptra cnnvppţiiW Pf^ţTpg^-V'7-ninpa. ^nnjj j"nnaai? îaţ^'erQic&. şi ftăn atnase^. t Ţ ă i n H cam**mtar] âpar^e^^e^nrmjbel inşii singuratici, alungaţi de socie-tateori pur şFsiirîplu mcapâBilT a~trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară : nu numai prin forţa care transformă natura şi istoria din simple clişee ale evocării sentimentale în mituri naţionale; deopotrivă prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale şi morale, a înduioşării de către cruzime şi violenţă. Sadoveanu e un scriitor complet, de la început; înainte de a-şi descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea şi drama, mila şi nepăsarea. Individualismul, apoi, contrazice idealul existenţei obşteşti. Şi ce se alege de intenţia moralizatoare cînd, în ciuda

rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tînărului Sadoveanu), blindeţea prozatorului ne lasă să simţim adesea o indiferenţă comparabilă doar cu aceea a naturii înseşi, o neîndurare atroce? , Sadpveanu__este în primele opere un scrjitor^contradic- l JonuTîur Tos "sTîrfîpac : af ,~ arclenT^i'Ti'epasător , idealist şi j sceptic. Un realist cu viziune romanticăjsijTn^rornjâjit^ la fel de"pienb , îţi detalii că un T realist, un contemplativ pasionat sTun~~mîlos iară 'mila.' Opera lui de maturitate, rezultata din aceste contra-dicfii, la capătul elaborării unei filosofii şi a unui stil propriu, nu va fi nici ea uşor de judecat cu măsurile comune ale epocii. Originalitatea scriitorului e desăvîr-sită, sub raportul evoluţiei ideilor şi a artei, în vreme ce atitudinea ostilă faţă de lumea contemporană a sămănătoriştilor şi poporaniştilor, reacţionarismul lor, ia, după primul război, înfăţişarea ortodoxismului gîndi-rist, care e un iraţionalism, Sadoveanu devit^ un îli^-minişţ.în spiritul veacului al XVIII-lea. un raţioi)aristi$_{r}$ '^{e} fjpăriîriucrurij.Qr şi repri-mă- instinctele prin gîndire: si. mai ales, nu critica, ci se abstrage în contemplaţie, nu dezvăluie contradicţiile, ci le împacă. Dar raţionalismul şi antifascismul nu sînt filo-burgheze şi liberale ca ale lui Lovinescu sau Ralea. Ceea ce Blaga numea „revolta fondului nostru nelatin" poate fi, de asemenea, descoperit la Sadoveanu, dovadă că el ocupă o poziţie singulară în privinţa atitudinii. Respingîncl_^rezentul burghez, el îşi proiectează^îdealul "^jcialJn tn^utuj^n^eTj^ţat, cineva vorbind pe bună dreptate de~b utopie ^democratiej_jarănesli, şi de una dadcâjdupă cum ne reienm Ta *"Fraţii Jderi* sau la *Creangâ~~(£e~ă/nr.* Aici, mai puţin ortodoxismul, legătura cu noul tradiţionalism se vede încă. în acelaşi timp însă, apare în *Divanul persian* şi idealul statului raţional, de filosofi guvernînd cum au visat iluminiştii: şi el conduce la Utopia Cărţii. Spre deosebire de utopia_yîrst£ijle_aur$_{j}$.

în sensul creării unei formule potrivite substanţei mitice. Şi, totodată, a unui stil. Sesizabil din primele opere, stilul 'lui Sadovcanu îşi atinge capacitatea maximă abia în ultimele. Faptul trebuie legat de modificarea conţinutului şi a tonului: stilul devine el însuşi mijlocul de a învălui şi de a înălţa o materie preţioasă din care se fabrică imaginile realului şi care trece asupra acestor imagini o parte din proprietăţile proprii. „Limba c în parte aici chiar conţinutul operei. . .", afirmă G. Călinescu.

Rezumînd, voi spune că,l tendinţa esenţială a operei lui Sadoveanu, fiind la toate nivelurile — viziune, univers, formulă şi limbă — aceea către omogenizare, ea produce în limp o schimbare a structurilor expresive aIe operei, înainte de a p studia să semnalăm un alt aspect foarte important, j Aceste structuri nu sînt noi: povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul (care fuzionează la Sadoveanu) au fost doar abandonate în secolul XIX, cînd o lume prozaică şi praffnir'tică începea să se folosească mai bine de roman şi de dramă. Rchiîndu-le din arsenalul scriitorilor de odinioară şi adaptîndu-le nevoilor lui, Sadoveanu se deosebeşte d'e majoritatea contemporanilor. Originalitatea constă în sinteza acestor mijloace într-a proză care sfidează speciile moderne curente şi, în definitiv, şi pe cele vechi, care nu e nici romanescă, în accepţia de azi, nici epopeică, în accepţia clasică. Putem repeta cu privire la ,,epopeea" sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi: ,,Lumea organic-n atu raia a vechii epopei era totuşi o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal şi o trăieşte ca existenţă este sesizată ca_ o formă de natură şi, în acest sens, opusă culturii", însă aici, în contradicţie dintre idealul de arta şi semnificaţiile sociale şi morale ale lumii în care scriitorul trăieşte şi scrie, între o viziune comunitară

şi o societate diferenţiată,, este- rădăcina unei utopii a literaturii. Sau mai exact r utopia filosofică si socială a lui"Sadoveanu se'realizează abia'prin intermediul unei utopii a literaturii, cînd idealului unei lumi omogene îi corespunde idealul unei arte omogene. Aceasta din urmă nu se rezumă la refuzul romanescului, înlocuit cu povestirea sau epopeea, cu basmul sau legenda: expresia ei cea mai clară o vom întîlni în livrescul substanţial din cîteva cărţi ale deceniului al patrulea care conţin pe lîngă imaginea unei vieţi încă bazata pe alianţa dintre om şi cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale şi frumoase, moştenire a umanismului grccolatin şi a pretenţiilor lui pedagogice, care nu numai ca relevă o lume .egală şi raţională, dar urmăreşte totodată s-o educe, j^ţnjiîn filnsnfjcajSpcială şijatopie a literaturii, pe scurt, utopie a cjLr^rcinHT! artel!'lnsăşr'cIevine un simbol. "

Putem relua acum întreaga discuţie din unghiul evoluţiei lui Sadoveanu spre a vedea cum, expresie a unei puternice necesităţi interioare, ca se deosebeşte de a majorităţii contemporanilor, situîndu-1 pe marele prozator pe o poziţie unică în literatura română şi, nu mai puţin, în aceea europeană, începînd să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiţionat, firesţe, atît de mediul în care se formează (înfăţişat cu umor în *Anii de ucenicie),* cît si de nivelul general al literaturii noastre la 1900; însă el se comportă faţă de aceste condiţionări într-un chip aparent paradoxal: asumîndu-le spre a le nega. Este un scriitor tipic şi totodată unul excepţional pentru epoca respectivă. Conformismul si

f' ,, •„ 1 1 1 r j• «"--r™—„. ' ' • • ——s- v-

revolta determina dubla lata aoperei de tinereţe. Nu existCpode o parte, un scruTor care să îi exprimat mai bine decît Sadoveanu aprehensiunea unei părţi a intelectualităţii noastre la sfîrşitul secolului al XlX-lea si la începutul ceUii de al XX-lea, într-un moment în care. după cuvîntul lui Tudor Yiauu, „o societate patri-

reţia şi căderea ca într-o lecţie de morală. La Sadoveanu şi Rebreanu justiţia se face mai trainic şi răspunde în altă parte. Nimeni n-a ajuns însă-la destrămarea criteriilor ca Regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov ca el nu iartă cruzimea nici chiar cînd e lăudată în corul de îngeri. Neîmpăcatul se împacă puţin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularităţii de destin a speciei noastre". Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenîan, pe care-1 găsim de exemplu în *Fraţii Jderi* sub înfăţişarea „vîrstei de aur" a umanităţii, unde lumea seamănă cu o uriaşă familie. Locul rezistenţei la criză, care este la Th. Mann burgul, este la Sadoveanu această lume-familie, solidară şi durabilă; Dar aceasta e, după expresia lui Georg Lukâcs din *Teoria romanului,* chiar vîrsta epopeii: „în acest caz, pasiunea este calea predestinată raţional spre o perfectă adecvare de sine însăşi... Nu există nici o interio- « ritate, căci nu există încă exterioritate, nici o alteritate pentru suflet, în timp ce sufletul porneşte în căutare de aventuri şi le trăieşte, el ignoră momentul efectiv al căutării şi pericolul real al descoperirii; nu se pune niciodată în joc, căci nu ştie deocamdată că se poate pierde şi nu visează măcar că s-ar putea căuta". Şi încă: ,,Această lume e omogenă şi nici separaţia dintre om şi lume, nici opoziţia dintre Eu şi Tu nu sînt capabile sa distrugă omogenitatea. Sufletul se situează în lume ca orice alt element al acestei armonii; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esenţial de conturul însuşi al lucrurilor. . . Omul nu se înfăţişează ca un ins solitar, purtător al substanţialităţii, în sînul unor entităţi reflexive. Relaţiile lui cu ceilalţi ca şi structurile cărora le dau naştere sînt, ca şi el, pline de substanţă, pentru că sînt universale, mai filosofice şi mai apropiate de patria arhetipică: dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligaţia morală este o pura chestiune peda-

gogică... în astfel de limite, lumea nu poate fi decît închisă şi perfectă.. . Nu există totalitate posibila a fiinţei decît acolo unde totul este omogen încă înainte de a îmbrăca o forma; acolo unde formele nu sînt con-strîngeri, ci simplă luare de cunoştinţă, iluminare a tot ce, înlăuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspiraţie; acolo unde cunoaşterea înseamnă virtute şi virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii". Epopeea se opune, în studiul lui Lukâcs, romanului, ca o vîrsta tînară. uneia mature şi reflexive. Opera lui Sadoveanu aparţine în întregul ei acestei vîrste unitare si organice a epopeii. S-a şi afirmat de atîtea ori: Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea este specia prin exce-' lenta a unei societăţi omogene în sensul de la Lukâcs. Cum şi Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menţiona aici o observaţie care s-a făcut în legătura cu romanul american: romanul clasic realist a prins, mai tîrziu în America, ,,ţară fără societate", atîta timp cit a existat mirajul acelui *frontier* unde oricine putea găsi cîţiva acri de pămînt pe care sa se aşeze. Sadoveanu scrie (reluind o distincţie a lui Feni-more Cooper) un soi de *românce* lirică si sentimentală, corespunzînd povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucît exprimă spiritualitatea unei lumi stabile şi ritualizate. PjauLGeorgescu notează: „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obştilor ţărăneşti aproape comunitare, lucrînd în devălmăşie, şi a oierilor liberi trăind în comunităţi închise, într-o economie aproape de troc". Romanul fiind la origine o specie recentă, burgheză, el corespunde unei ,,lumi a prozei", cum spune Hegel. Lumea povestirii este esenţial poetică. E interesant de constatat că, ţinînd spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire şi de epopee, împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui. Evpluţia merge

bări greu de prevăzut. Thomas Mann a zugrăvit criza
în *Aluntete vrăjit* iar Dostoievski a prcsimtit-o, cu aproape cincizeci de ani mai devreme,, în *Fraţii Karamazov* şi în *Demonii.* Ca şi Malraux sau Camus, mai tîrziu, ei sînt scriitorii crizei, ai asumării riscurilor unei civilizaţii declinante, epuizate, sau chiar ai revoluţiei inevitabile. Nu fără nostalgie, uneori, după acel spirit renascentist, care a domnit trei secole în Europa burgheză: această nostalgie o simţim de exemplu în figura lui Settembrini din *Muntele vrăjit,* şi poate mai clar, în cîteva articole si conferinţe ale lui Thomas Mann, între care aceea rostita la Liibeck, oraşul său natal, în 1926, şi încheiată astfel: „O umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieţii în continuă înnoire, încă şi mai puţin e capabilă să-şi renege rădăcinile, originile, tradiţia milenară, patria ei burgheză, din dorinţa laşă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. *Pieias gnivissi-mum et sanctissimitm nomen.* Celebrăm o sărbătoare a pămîntului, a amintirii urbanităţii burgheze. Artiştii rătăcitori departe sînt şi ei la postul lor. Cînd discordia domneşte în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetăţii ancestrale cu şapte turnuri, pentru a se simţi în siguranţă printre concetăţenii lor". Ultimele cuvinte sînt inspirate de un poem al lui Goethe. Sadoveanu, avînd şi el sentimentul crizei, al sfîşierii vine cu o ,,soluţie" diferită, corespunzătoare desigur temperamentului şi culturii sale diferite. El opune unei lumi în degringoladă un alt adăpost decît cetatea, oraşul burghez, cu turnurile lui de apărare contra invaziilor. Gîndind ca Anaximandru că ,,lucrurile au a-şi da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului", el se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase şi morale. Continuă a crede în umanismul clasic, în acea Raţiune Universală în care a crezut Europa secolului XVIII. Şi, în orice caz, divorţul dintre individ

si societate, care apare inevitabil şi la el, este treptat contracarat de utopia unei umanităţi redevenită omogenă, pe care moralistul Sadoveanu o zugrăveşte ca fiind condusă de o altă Dike. Rămîne pînă la un punct un Settembrini, în ciuda avertismentelor lui Naphta; mai mult decît atît: e vorba în opera Ini de încercarea de '"a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo -unde nu e decît ruptură*, o evoluţie în afară de timp, acolo unde timpul revoluţionează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gîndirea, imaginaţia şi arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, haotice si dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare de existenţă străvechi, călăuzită de stele ca de un destin imanent; şi în locul unui om bîntuit de nelinişte, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului si împăcat cu sine. Demonici moderne şi sen-" timentului tragic al vieţii îi preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Acest paradis e cetatea cu şapte turnuri a lui Sadoveanu.

Aici întrevedem principala deosebire de Thomas Mann. Dar si de Faulkner, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă fiinţe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizaţiei, deşi o refac necontenit de la zero. La Faulkner, criteriul esenţial este unul moral: între bine si rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui biblic blestem. Klc şi sînt de obicei vinovate: unele faţa de altele şi toate faţă de lume. Lupta, vio-, lenta apar şi la Sadoveanu, dar nu şi vinovăţia; e vorba apoi 'de o instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestarea unei solidarităţi ancestrale, din care tragicul propriu-zis e absent. Alexandru Ivasiuc generalizează aceste observaţii în'felul următor: ,,Lumea nu e niciodată scoasă din ţîţîni, o economie cosmică prezidează facerile şi desfacerile. . . " N. Filimon, important ca întemeietor aducea direct dreptatea şi reglementarea relaţiilor dintre oameni şi Dinu Păturică îşi avea mă-

întîlnit pana satirica a lui Gogol din *Suflete moarte* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni." Observaţiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greşită ca se tăgăduieşte[1] literaturii sadoveniene intelec-*w* tualitatea şi, în cîteva rînduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de intelectualitate care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoievski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, aşa încît filosofia — morală, socială şi artistică — a lui Sadoveanu intră în atenţia comentatorilor mai tirziu. ,,Există în opera lui Sadoveanu — remarcă Al. Paleologu, conden-sînd în cîteva fraze miezul discuţiei — personaje de mare intelectualitate: Kesarion Breb, Platon din Sak-koudion. Ştefan cel Mare, Amfilohie Şendrea,.. Daca nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conştiinţei morale şi ale inteligenţei, nici etosul revoltei şi al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile şi dramele conştiinţei sînt fenomene ale negaţiei; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmaţiei sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui şi care-i defineşte mai exact nuanţa) a încuviinţării. Exista două atitudini, două mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul şi a celor care îl refuză. Aceştia din urmă sînt eroii conştiinţei individuale, marii idealişti, nihilişti, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepţie monistă, totala şi rotundă, o viziune armonioasă şi sferică, în care totul îşi are raţiunea şi locul," Fireşte, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferinţa, violenţa şi crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele şi catastrofele individuale sînt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierd ca pro-

priile noastre drame şi destine în ordinea infinită a universului".. Recunoaştem lesne, cuprinsa în aceste rînduri, acea .filosofie a lui Sadoveanu ce constă în^

de

supunerea . j_
faţaKfăţeT melancolică, în tendinţa spre împăcare ş ridicarea jmpojriya^zbucium^uisocietaţn moTerne ! a unei ordini <5SenţiaI se^irŞ~^sT~idiiice, G. Călinescu ~a găsit că tocmai această filosofie face din Sadoveanu un scriitor specific, proza lui atingînd, ca şi poezia lui Eminescu, fondul cel mai adînc al rasei : prin arhaitate şi regresiune, contemplativitate de tip asiat, jale nedesluşită de popor străvechi (observabilă si la Goga), lipsă de spirit critic exagerat, adică o seriozitate funciară, un umor înţelept. Teza e desigur, prin generalizare, discutabilă şi în fond nu e deloc normal să încercăm a defini specificul prin excludere: specificul românesc trebuie considerat ca un complex de factori, în care stau alături de această atitudine, şi altele, cum ar fi spiritul progresiv .^idealist şi pozitiv ce se oteservă la Heliade, Hasdeu sau Kogălniceanu, sau acela ironic şi critic al lui Caragiale. In tot cazul, înţelepciunea calmă, împăcată, potrivindu-se foarte bine lui Sadoveanu, e momentul să vedem în ce constă în fond esenţa viziunii lui asupra omului şi a istoriei, ce raport întreţine, din acest punct de vedere literatura marelui prozator cu aceea a contemporanilor lui.

în genere, aşa cum am sugerat deja, Sadoveanu scrie într-o epocă sfîşiată: nu numai la noi, unde relaţiile capitaliste le sfărîmau treptat pe acelea feudale, dar în întreaga Europă, care cunoaşte după primul război mondial cea mai profundă prefacere a valorilor de la Renaştere încoace. Sfîsiaţi între contrarii sînt aproape toţi scriitorii secolului **XX,** apăsaţi de un puternic sentiment al tragicului istoric — două războaie fără precedent, fascismul, comunismul — conştienţi de insuficienţa umanismului burghez şi de pericolele unor schim-

de civilizaţie înainte do a o cunoaşte, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este şi elogiul "satului cutumiar. Unele romane *(Paştett""Blajinilor* sau *Nopţi de Sînzicne)* pot fi considerate, la o privire superficiala, un fel de romane ale Restauraţiei: speriat de corupţia, brutalitatea şi amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, ameninţată de spiritul practic al inginerului Bcrnard, rezistă, solidarizînd în rezistenţa ei simbolică pe toţi apărătorii arhaicelor structuri. Ş f, finalmente, inginerul se da bătut. Boierul din *Pastele Blajinilor* fiind idealizat iar arendaşul, caricaturizat, conflictul nu rămînc totuşi în această etapă sentimentală: scriitorul glorifică triumful celui dinţii asupra celui din urmă. Zguduit de transformarea prea rapida a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

în aceste condiţii, apropierea lui Sadoveanu de sămănătorişti şi de poporanist: e explicabilă pentru întîile lui cărţi, împreună cu ei, marele prozator opunea civilizaţiei moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistenţă, explicabilă istoriceşte şi socialmente, e naiva cită vreme pericolul însuşi al alienării capitaliste e mai puţin grav, la 1900, decît rămîncrea în urmă a ţarii prin conservarea multor relaţii de tip feudal, prin lipsa de eficienţa economică, prin incapacitatea instituţiilor politice de a rezolva situaţia ţărănimii. Ne miram de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din faţa unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraş, maşina, industrie. ,,Natura" nici nu fusese bine părăsită şi redevenea un paradis pierdut: acest rousscauism era un semnal de alarmă prematur, fiindcă tînara burghezie românească era ahtiată după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadoveanu venea prea repede. Oraşele de la 1900 erau incă nişte

sate mari, noroioase şi necanalizate. Sute de kilometri de cîmpie, de pădure şi de apă le despărţeau, transportul era precar, aşa încît problema cea mai acută era mai curînd aceea de a introduce confortul decît de a-1 bles- * tema. Sadoveanu este un Thoreau al nostru, dar care, ca şi scriitorul american, va trebui să aştepte cîteva decenii pentru ca profeţiile să-i fie ascultate. Căci este uimitor să-i vezi personajele evadînd din tîrguri mizere într-o insulă încă şi mai mizeră; că în loc sa caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumuseţea peisajului nu constituie un argument: numai omul cultivat şi ora-şcanul au, în acest sens, simţul naturii. Moş Hau sau baba Ileana din *împărăţia apelor* sînt, ei, insensibili la natură, văding doar o inadaptare la oraşul modern. în acelaşi fel se pune şi problema idealizării trecutului pre-burghez: nu exista nici un motiv ca relaţiile feudale şi un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relaţiilor noi. Sau, daca era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o forma de ostilitate instinctivă.

Paseismul şi idilismul întjilor povestiri sadoveniene au" fost criticate şi dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din *Istoria civilizaţiei:* ,,Şi Rusia s-a deşteptat tir-ziu la civilizaţie — scrie autorul — păstrindu-şi ca şi noi vechea structură agrară ca temelie a vieţii naţionale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol şi alţii, se cuprinde totuşi întregul popor rus şi e esenţial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frammtat de probleme sociale, un agitator revoluţionar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şl religioase, într-un cuvînt un orn cu o bogata viaţa sufletească. El nu e cuconul Gheorghieş, nici cuconul Andrieş; cînd totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieţii lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale ftuei epoci în proces de dizolvare, **ei** au

unul din marii lui prozatori. Originalitatea fiind un raport, n-o vom putea niciodată dovedi pe a lui Sadoveanu dacă ignorăm astfel de raporturi. Şi tocmai aceste raporturi mă preocupă aici: mai exact, de a vedea cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se aseamănă şi prin ce se deosebeşte; iar în cazul lui deosebirile luînd adesea înfăţişarea unei nepăsări faţa de multe din inovaţiile prozei moderne, de a vedea ce le opune, care este deci concepţia lui artistică. Mai mult decît atîfc: de a deduce filosofia scriitorului, viziunea lui asupra omului si a societăţii, pe care se clădesc o idee de artă şî în cele din urmă un stil.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viaţa modernă. Mai ales romanele propriu-zise {care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate, întîiul lucru ce se observa este neaderenţa sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism şi la masi-nism. O anume tendinţă de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puţin la începuturile activităţii lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul Iui 1900 şi chiar . mai tîrziu, cînd industrializarea punea în pericol structuri sociale şi morale străvechi, prin proletarizarea unor întinse pături de ţărani, stîrnind nu numai opoziţia unor scriitori, dar şi pe aceea a sociologilor, care se • disputau asupra căilor de modernizare a României. Evoluţia socială ce se declanşează pe la jumătatea secolului trecut şi se prelungeşte cîteva decenii după 1900 ridica tuturor problema conservării acelor tradiţii de viaţă pe care rapidele .prefaceri economice le periclitau; şi, deopotrivă, problema acceptării necesităţii istorice. (Sadoveanu însuşi ne apare sfîşîat între paseism, expresie a inaderenţei, şi sentimentul progresului inevitabil.

în publicistica lui se remarcă adesea un bun simţ politic, o încercare de a înţelege si explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de • atitudine ale unui spirit liberal şi democrat, care îşi acceptă timpul, . deşi îl critică, si pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atîţia dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simţit natura civilizaţiei moderne şi, de exemplu într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate: ,,In supremaţia lui (de astăzi), omul stă singur *şi neliniştit. Inteligenţa lui a scornit lucruri interesante şi va mai scorni. Trenul, vaporul şi automobilul; telegrafia si telefonia; cinematograful, radiofonul şi aeroplanul sînt cuceriri care-i justifică mîndria. A clădit oraşe gigantice; e adevărat, ştie şi mijlocul să le dărîme, .prin schija şi foc, c-o uimitoare uşurinţă. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru tcate îşi poate adresa legitimă laudă. Pe lingă acestea, aurul, podoabele şi satisfacţiile plăcerilor par a-1 rnîna si mai aprig într-un salt de cucerire a vieţii materiale: acesta e comandamentul general al lumii europene şi americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto sta iarăşi Hngă Faust. . ." Aceste idei revin şi în cărţi, în *Olanda* bunăoară. Iar patru decenii după povestirea *Ion Urs-u,* Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este şi a altor scrieri din tinereţe.

însă, alteori, lucrurile sînt privite de scriitor dintr-o perspectivă opusă, accentele cazînd pe teama de distrugerea vechilor valori, de degradarea morală şi de excesele noii ordini capitaliste, în *împărăţia apelor,* faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre ţărani si tîrgoveţi; viaţa în aglomerările urbane le produce greaţă, deşi aceste aglomerări nu sînt decît târgurile meschine de la sfîrşi-tul secolului XIX. înainte ca oraşul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma şi Gomora epocii moderne, îşi alege eroii dintr-o lume care se apără

o geografie naţională, ea nu participă la nici una din tendinţele înnoitoare ale prozei moderne, părînd a se abstrage, ca spirit şi ca formula, într-o unicitate măreaţă. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Debutînd în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima . perioadă a literaturii sale, cum e şi firesc, sub înrîurirca prozei secolului XIX. O parte din surse le-a indicat el însuşi, altele sînt şi ele vizibile cu ochiul liber. Autorul *Povestirilor* şi al *Şoimilor* a fost marcat profund de Daudet, Maupassant şi Zola, superficial de Flaubert şi Babac, şi aproape deloc de Stendhal; are afinităţi cu Dickcns, mai puţin cu Thomas Hardy, deşi îl citea şi îl iubea; cu Turgheniev şi Sienkiewicz, nu şi *cu* Dosto-ievski sau Gogol, iar daca e interesat de cel din urina, e ca autor al lui *Taras Bulb a* şi nu al *Sufletelor moarte.* Continuă deci linia realismului sentimental şi a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Creangă, cei doi scriitori care au influenţat vădit pe tînărul Sadoveanu sînt Vlahuţă şi Caragialc. .Dar şi G. Sion, N. Gane, Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. în J 928, cu *Hanu Ancuţei,* începe epoca maturităţii artistice a scriitorului;'nu puţin^au susţinut chiar că el debutează acum a doua oară. In ce moment însă al literaturii europene şi româneşti? A-l situa e necesar, fiindcă in deceniile care despart debutul lui din 1904 de acela din 1928 această literatură se schimbase ea- însăşi foarte mult şi operele maturităţii sadoveniene sint contemporane cu acelea ale unor autori ca şi necunoscuţi înainte de războiţii mondial. Deşi continuau a se scrie romane în maniera secolului XIX, apăruseră mulţi dintre romancierii secolului XX, Unii dintre ei — D. H. Law-rencc, Kafka, Proust, Rebreanu, Camil Petrescu, Joyce '— îşi publicaseră o parte din operele principale. Muşii obţinuse un mare succes cu *Rătăcirile elevului Torless* iar Italo Svcno nici unul cu *Conştiinţa lui Zeno.* Thomas Mann nu publicase doar *Casa Buddenbrook,* dar şi *Muntele vrăjit.* Importanţa acestora se va vedea mai bine ulterior, în fond, prin majoritatea 5pcrei lui, Sadoveanu aparţine primei jumătăţi a secolului. *Baltagul* apare în acelaşi an cu *Calea Regală* a lui Malraux iar *Creanga de aur* în acelaşi an cu *Condiţia umană,* între ele, F. Celine tipăreşte *Călătoria la capătul nopţii* iar Virginia \Voolf, *Valurile.:* Povestirea *Ochi de iirs* c contemporana cu *Greaţa* lui Sartre, *Divanul persian,* cu *Deşertul tătarilor* al lui Buzzati iar trilogia'PVfl/n *Jderi* începe să apară odată cu *Omul fără însuşiri* al lui Muşii şi se încheie în anul *Mitului lui Sisif* şi al *Ciumei* lui Camus. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generaţii succesive: a lui Brătescu-Yoincşti, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu şi a lui Holban. Aşadar, cu ultimii supravieţuitori ai secolului XIX şi cu toţi reformatorii prozei noastre din secolul XX. Ce concluzie putem trage din această prea lungă înşiruire de mimaşi titluri? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înţelege ce desparte *Zodia Cancerului* de *Patul lui Pro-cust* ori *Planu A nouţei* de *Muntele vrăjit:* prin formulă, dar şi prin conştiinţă literaturii, care revelă la Sadoveanu o viziune romantică a lumii, scrie Paul Georgcscu —.e un

. ..

pcic, mitic si tragic",. ETriu e vechi, adaugă criticul,

fiinocaTîtlmarmoderriii se învechesc. Nu- e un simplu paradox. Sadoveanu nu aparţine acelei modernităţi pe care am sugerat-o prin titlurile de mai sus şi care reprezintă o avangardă a romanului, în aceşti termeni, comparaţia poate părea (si este) excesivă. Dar ea trebuia schiţată pentru că locul, în istoria literaturii, al lui Sadoveanu este alături de toţi aceşti romancieri: îl citim împreună cu ei ; îl înţelegem prin ei, după cum îi înţelegem prin el. Modernitatea unui sciitor nu e o

vorbă goală. A-l plimba pe Sadoveanu prin literatura europeană a secolului este un procedeu firesc, atîta vreme cît el trăieşte şi scrie în acest secol, contînd ca

F

I

„Poate că si subiectul nostru, adică toate cărţile pe care le-am citit, s-a îndepărtat de noi în timp ce teoretizam, ca umbra de o pasăre ce se înalţă. Iată, umbra a rămas neschimbată, tremură acum peste drumuri şi grădini. Dar seamănă cu pasărea tot mai puţin; modelul si copia DU se mai ating ca atunci cînd pasărea îşi înfigea ghearele în ţarină. Critica induce astfel, în eroare..."

E. M. FORSTER

NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

BIBLIOTECA JUD. BRAŞOV
Inv. nr. 629.001

Născut la 27 noiembrie, 1939, la Rm. Vâlcea, din părinţi profesori. A urmat şcoala la Sibiu si la Rm. Vâlcea. Absolvent în 1962 al Facultăţii de Filologie, Universitatea Bucureşti, după un an (1958 — 195^) de exmatriculare, pentm motive de ,,dosar". Doctor în litere (197-1). Cariera universitara: din 1990, pufesor la catedra de istoric a literaturii romane, Facultatea de T.itere, Bucureşti-

Debut publicistic: *Viaţa românească,* nr. 7, 1961. Debut editorial: *Literatura română de azi* (in^olaborare cu D. Micu), Ed. Tineretului, 1965. A publicat în *Contemporanul* (1962— 1972) si în *România literară.* (1972— 1992) cronici literare săptămînale, neadunatc .vreodată în volum. A colaborat la majoritatea revistelor culturale. Din 196.1, membru al T'niunîi Scriitorilor din România-

A tipărit următoarele volume: *Lecturi infidele,* 1966; *Metamorfozele poeziei,* 1968; *Contradicţia Ivi h'aicrescu,* 1970 (ed. a lî-a, 1973); *Teme.* (.şapte volume între 1971 şi Î988); *Sadoveanu sau utopia caftii,* 1976; *Introducere în opera ini OUobescii,* 1976; *Arca lui* A'OP, 3 voi., 1980— 1983 (ediţia a IT-a, 1991); *Istoria critică a literaturii rom'me,* voi, l, 1990; *Dreptul la normalii aţe. Discursul politic fi realitatea,* 1991.

Pentru acesta versiune **toate drepturile** Editurii MinervH **rezervate**

97.1-21-0339-6

Ilustraţia copertei: *DUMITRU VERDEŞ*

n
s
c
E

lucrare a fost revfizută
de autor.

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI •
EDITURA MINERVA •
BUCUREŞTI